This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus
3700
15.6

Digitized by Google

Mus 3700.15.6

Harvard College Library

FROM

By Exchange

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSIKPHILOLOGISCHE STUDIE

ÜBER DIE

„SIEBEN BUSSPSALMEN“

(SEPTEM PSALMI POENITENTIALES)

DES

ORLANDO DI LASSO.

INAUGURAL-DISSERTATION

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

HERMANN BÄUERLE

EIGENTUM DER VERLEGER

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

1906.

Digitized by Google

Inaug 3700. 15.6

Harvard College Library
DEC 10 1906
From the University
by exchange

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Dr. Riemann und Dr. Köster.

Leipzig, den 14. Mai 1906.

Der Procancellar.
Marx.

Digitized by Google

Einleitung.

Orlando di Lasso, der letzte und größte Meister der niederländischen Tonschule und nicht mit Unrecht der »Palestrina des Nordens« genannt, starb am 14. Juni 1594[1]) als Kapellmeister der Herzoglichen Hofkapelle in München, nachdem er im Dienste des durchlauchtigsten, ebenso kunstliebenden als kunstfördernden Hauses Wittelsbach über 37 Jahre mit Auszeichnung gedient hatte.

Mehr als drei Jahrhunderte sind seitdem verflossen und die meisten der weit mehr als zweitausend Kunstwerke dieses Tonfürsten der niederländischen Schule sind in Bibliotheken gewandert, wo sie der Mehrzahl nach verstaubt liegen. Jedoch vergessen sind und seien sie nicht. Dank der seit mehreren Jahrzehnten bemerkbaren Bemühungen, die Werke der sog. »alten Meister« wieder zu Ehren zu bringen, zum mindesten durch nachhaltiges Studium, aber auch, wo die Verhältnisse günstiger liegen, durch begeisterte Aufführung in Kirche und Konzertsaal, machen sich verdiente Männer daran, auch die altehrwürdigen Tonwerke Orlandos durch Neuausgaben den modernen Kunstfreunden mehr zugänglich zu machen.

An Sammelwerken müssen in dieser Hinsicht genannt werden: die *Musica divina* Dr. Proskes (enthaltend von Lasso 20 Motetten und 2 Messen), ferner dessen *Selectus novus Missarum* (2 Messen), die Lücksche Sammlung (Trier), Trésor musical von R. J. v. Maldeghem (Brüssel 1865—1873), ferner sowohl die »*Selectio operum musicorum Batavorum*« (7. u. 8. Band: Motetten und Psalmen), als auch die »*Selectio 167 modorum ab Orlando di Lasso*«, herausgegeben von Professor Commer (Berlin), sowie dessen *Musica sacra*, 5.—12. Band, endlich die in größerer Zahl separat bei Manz-Regensburg erschienenen Editionen von Messen und Motetten Lassos. Als sehr rühmenswert, weil für Klarlegung eines endgültigen Urteils über die Bedeutung Lassos hoch bedeutsam, muß die Inangriffnahme einer Gesamtausgabe der Werke Orlandos bezeichnet werden. Dieselbe (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinend) umfaßt bis heute (1905) 9 Bände kirchliche Kompositionen (*Magnum opus musicum*)[2]) und 10 Bände weltliche Gesänge (Madrigale und Kompositionen mit französischem Text), erstere von Dr. Haberl-Regensburg, letztere von Prof. Dr. A. Sandberger-München redigiert.

---

[1]) Die Abrechnung der Herzoglichen Hofkammer, welche dem großen Toten die ihn noch treffenden Bezüge bis zu seinem letzten Atemzuge prompt ausgerechnet hat (cf. Muffat, biographische Skizze von Lassos Leben in »Hormayer, Taschenbuch für vaterländische Geschichte« (München, G. Franz 1852—1853), läßt keinen Zweifel mehr aufkommen, daß Orlando am 14. Juni 1594 das Zeitliche gesegnet hat (cf. Beilage zur Allg. Zeitung, München 1894, Nr. 49). Denselben Todestag gibt auch die Gattin Orlandos, Regina de Lasso (geb. Weckinger) in einem an die Erzherzogin Marie von Österreich geschriebenen, jetzt im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien befindlichen Brief an (Ambros, Geschichte der Musik 1868, III, 349).

[2]) Eine Neuausgabe des **Magnum opus musicum** (516 Nummern mit vorwiegend kirchlichen Texten für 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 12 Stimmen) gedenke ich (in Auswahl) in moderner Notation bald in Angriff zu nehmen, da ich mir von der Veröffentlichung auch dieser weiteren Beispielsammlung (eine »wahre Fundgrube« nennt sie Dr. Witt) für die Lehre vom Kontrapunkt im allgemeinen wie für die Durchforschung und Erkenntnis der Orlando-Musik (also schon allein vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus) viel verspreche, von der Brauchbarkeit und Verwendung dieser zahlreichen eminent kirchlichen Kompositionen in praxi einstweilen noch nicht zu reden (cf. Fliegende Bl. für K.-M. 1886 p. 73 ff.).

Digitized by Google

Die **Bußpsalmen**[1] (*Septem Psalmi poenitentiales*) von Orlando di Lasso sind als Autograph nicht vorhanden. Dafür entschädigt reichlichst die in der K. Hof- und Staatsbibliothek München aufbewahrte Prachtausgabe in 2 Bänden (geschrieben von Joh. Pollet, mit 416 Seiten Miniaturen von dem Maler Hans Mülich), welche Jul. Jos. Maier[2] mit archivalischer Akribie und Kürze beschreibt, wie folgt:

»Pergament, Großfolio (fast 60 c. h. 44 c. b.) mit orig. Paginierung. Bd. I = 223 und Bd. II = 189 Seiten. Stark beschnittene Chorbücher in Prachteinband: Holzdeckel in Saffianüberzug mit emaillierten oder vergoldeten silbernen Beschlägen, je 2 Schließen, Schlössern und Wappen, mit blattgroßen Miniaturen oder miniierten Textumrahmungen auf sämtlichen Seiten.

Band I, vollendet 1565, enthält: p. 1 den Titel in Versalen: ‚*Septem Psalmi poenitentiales. Auspiciis Illustrissimi Principis Alberti Com. Pal. Rheni utriusque Bavariae Ducis, sacris imaginibus cum textu congruentibus copiosissime exornati et in duos tomos divisi.* Anno 1565; p. 2 Porträt Albrecht V. in ganzer Figur; p. 3 das bayerische Wappen mit dem Datum 1565, umgeben von 234 Wappenschilden der bayrischen Klöster, Grafschaften, Städte und Märkte; p. 4 den Empfang einer Gesandtschaft durch Albrecht V.; p. 5 den Index; p. 6—221 die Bußpsalmen:

1. p. 6, Ps. 6. *Domine, ne in furore . . . miserere* 5 voc. 12 part.
2. p. 42, Ps. 31. *Beati quorum remissae sunt* 5 voc. 16 part.
3. p. 98, Ps. 37. *Domine, ne in furore . . . quoniam* 5 voc. 25 part.
4. p. 172, Ps. 50. *Miserere mei Deus* 5 voc. 22 part.

Hierauf folgen: p. 222 zu beiden Seiten einer Schlußschrift (über Albrecht V. Kunstliebe) die Brustbilder O. di Lassos u. H. Mülichs; p. 223 Janus als Herme.

Band II, begonnen 1565, vollendet 1570, enthält: p. 1 den Janus (hier nur mit zurückblickendem Kopf); p. 2 den Titel in Versalen: ‚*Secundus Tomus septem Psalmorum poenitentialium cum duobus Psalmis Laudate. Auspiciis . . .*‘, ähnlich wie Bd. I, aber ohne Datum; p. 3 Albrecht V. von seinen Söhnen und Räten umgeben; p. 4. dessen Mutter, Gemahlin und die Prinzessinnen; p. 5 das bayerische Wappen, umgeben von den Wappen der 13 Landschaften und ihrer drei Marschälle; p. 6—9 (Doppelbl.) 499 Wappen des bayerischen Adels; p. 10 den Index mit dem Datum 1565; p. 11—184 die Psalmen:

5. p. 11, Ps. 101. *Domine, exaudi orationem . . . et clamor* 5 voc. 31 part.
6. p. 81, Ps. 129. *De profundis clamavi* 5 voc. 10 part.
7. p. 103, Ps. 142. *Domine, exaudi orationem . . . auribus* 5 voc. 16 part.

außerdem

8. p. 153, Ps. 148. *Laudate Dominum de coelis . . et* Ps. 150. *Laudate Dominum in sanctis* 5 voc. 4 part.

Dann folgen die Abbildungen: p. 185 einer Predigt; p. 186 des bayerischen Sängerchors in der Hofkapelle u. p. 187 des Instrumentalchors in einem Saale, darunter ein Namensverzeichnis berühmter Komponisten; p. 188 das Porträt O. di Lassos in ganzer Figur im 40. Lebensjahr, ohne Datum; p. 189 das Brustbild Hans Mülichs 1570 im 56. Lebensjahr.

Erst nach Herzog Alberts Tod (1579) durften die Bußpsalmen gedruckt werden. Dieselben erschienen in 5 Stimmbüchern mit dem Titel, Orlando di Lasso, *Psalmi*

---

[1] Sie sind, wie Ambros (III, 353) sagt, eines der Musikwerke, welche zu jenen großen Denkmälern der Kunst gehören, an denen der Zeitenstrom, der das Geringere bringt und wegspült, machtlos vorüberrollt. »Wird von Meisterwerken der Musik aus dem 16. Jahrhundert gesprochen, so denkt wohl jeder zunächst an die Bußpsalmen Orlandos und an Palestrinas *Missa Papae Marcelli.*«

[2] In seinem Katalog der Münchener musikalischen Handschriften (München 1879) pag. 93.

Digitized by Google

Davidis poenitentiales' (incl. Psalm *Laudate Dominum*) bei Adam Berg, München 1584, dem Pfalzgrafen Philipp, Bischof von Regensburg gewidmet.[1])

Eine Neuausgabe (spartiert, in alten Schlüsseln) publizierte S. W. Dehn (Berlin bei Gustav Cranz 1838)[2]). Der 4. Bußpsalm (*Miserere*) wurde außerdem in die Sammlung ‚Vorzügliche Gesangstücke' von F. Rochlitz, bei B. Schott, Mainz, Paris und Antwerpen (I, p. 17) und in Prince de la Moscowa, ‚Recueil des morceaux de musique ancienne' (II, p. 199) aufgenommen.«

Diesen Ausgaben reiht sich nun die von mir besorgte an, als erste Ausgabe in modernen Schlüsseln (unter Entfernung der C-Schlüssel).[3])

Um den früheren Ausgaben (im alten Gewand) möglichst nahe zu kommen, wurde die (jeder Einzelstimme ein eigenes Liniensystem belassende) Form der Spartitur, sowie der Allabreve-Takt mit den ihm entsprechenden Notengattungen beibehalten.

Als unterscheidende Merkmale meiner Neuausgabe seien (außer der Umschreibung in moderne Schlüssel) genannt: die Anbringung der (einer modernen Partitur unentbehrlichen) musikalischen »Interpunktionen«: Absatz- und Atmungszeichen, metronomischen und dynamischen Vortragsangaben, Bindebogen bei mehreren Tönen über einer Silbe, besonders aber sei auf die kritisch-korrekte Textunterlegung hingewiesen, deren endgültige Fixierung das Ergebnis eingehendster Studien bildet[4]). . . . Stellen, die von Lasso nach der damaligen Gewohnheit den Sängern resp. Kopisten bezüglich Textunterlage als selbstverständlich freigegeben waren, von S. W. Dehn aber mangelhaft oder ganz unrichtig unterlegt wurden, sind rekonstruiert resp. nach den kontrapunktischen Gesetzen[5]) einer korrekten Textierung neu unterlegt.

Noch einige Worte zur Veranlassung des Erscheinens vorliegender »Studie«. Ist es schon an und für sich auch für den Kenner und Fachmann hochinteressant, dieses berühmtest gewordene Werk des »nordischen Palestrina« (in alter oder moderner Partitur) durchzulesen und zu studieren, um sich durch persönliche Einsichtnahme von der bis in das Dramatische und Plastische sich steigernden Schönheit, Kraft und Wucht dieser ernsten Tonwelt zu überzeugen, so dürfte es sicher zur Verbreitung[6]), Veredlung und Vertiefung musikalischer Bildung beitragen, mithin aus musikpädagogischen Gründen wohlberechtigt erscheinen, zur Anregung weiterer Studien in der altklassischen

---

[1]) cf. Eitner, Quellenlexikon, 6. Bd., p. 64. Exemplare dieses Münchener Druckes finden sich außer in der Kgl. Bibl. München noch in Göttingen, Berlin (Kgl. Bibl. und Graues Kloster), Brüssel, Breslau, Leipzig, London (brit. Museum). Diese Urausgabe sei im folgenden kurz mit DM bezeichnet.

[2]) Ein Exemplar der Dehnschen Ausgabe befindet sich in meiner Privatbibliothek. Dieser Berliner Druck sei kurz mit DB bezeichnet. Eine kurze Besprechung dieser Ausgabe enthält die »Allg. Musikal. Zeitung«, Leipzig 1838 p. 333. Über die Prädizierung resp. den Wert dieser Ausgabe vergl. mein Urteil am Schluß des 6. Psalms (Fußnote 2) pag. 83.

[3]) Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

[4]) Der Unterzeichnete ließ sich keine Mühe verdrießen, an Ort und Stelle jede einzelne Note sowohl der Prachtausgabe als des Drucks (1584) sich genau zu besehen, nachdem er zuerst die ihm zunächst zur Verfügung stehende Dehnsche Ausgabe zur Grundlage seines Studiums gemacht hatte. Auf Grund der vielen fehlerhaften Stellen, die er lediglich nach den Gesetzen einer korrekten Textierung als solche sich anmerkte, entschloß er sich, diese Resultate seines Privatstudiums mit der PM und diese hinwiederum mit DM zu vergleichen. Daß alle seine Vermutungen, wenigstens insoweit es sich um Stellen handelt, die Lasso selbst unterlegt hat, sowohl in PM als in DM ihre Bestätigung fanden, war für ihn nicht bloß Gegenstand der Überraschung, sondern zugleich großer Freude. Die Hinweise auf die inkorrekten Textunterlegungen in der Berliner Ausgabe (Dehn, kurz als DB bezeichnet) glaubte er aber, zugleich um Studierenden Anleitung und Anregung zu geben, nicht unterdrücken, sondern beibehalten zu sollen. —

[5]) cf. darüber Bellermann, Der Kontrapunkt, Berlin, J. Springer, 4. Auflage, 1901.

[6]) Das von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte (2. Aufl. 1878) schon 1867 ausgesprochene Wort, daß die meisten Werke Orlandos »mehr gerühmt als gekannt sind«, dauert in seiner Geltung heute und wohl noch lange fort.

Digitized by Google

Musikarchitektonik im allgemeinen wie speziell der Orlando-Musik gerade dieses Werk neu herauszugeben.

Welches Werk sollte vielleicht geeigneter sein, uns die Gesetze der strengen, ja strengsten musikalischen Setzweise Orlando di Lassos zu illustrieren, wenn nicht das schon durch den Inhalt des Textes ernsteste Werk der Bußpsalmen?

Da dieses Werk zudem an Abwechslung reich und nicht zu umfangreich ist, so dürfte es eher gelingen, in diesem engen Rahmen ein (wenn auch nur relativ vollständiges) Bild von den Vorzügen, aber auch von den etwaigen »Unvollkommenheiten« des strengen Orlandostils zu gewinnen, und dieses Urteil in möglichst unbefangener Weise[1]) durch Allegierung der einzelnen Stellen »*ad oculos*« zu begründen.

Eben dieses Bestreben, die Orlando-Kenntnis (besonders auch im Vergleich zur römischen Schule) anzuregen und zu vertiefen, reifte in mir den Entschluß, gleichzeitig mit der Neuausgabe der Bußpsalmen eine »analytisch-ästhetisch-textkritische Studie« zu veröffentlichen.

Es handelt sich also zunächst um Analysierung der musikalischen Faktur, um Darlegung (nicht aber absolute Zerlegung)[2]) der kontrapunktischen (*in specie* der melodischen) Gesetze einer strengen, sagen wir, der strengsten Polyphonie, wie sie Orlando meisterhaft handhabt, also um eine Art Chrestomathie der strengen altklassischen Polyphonie. Dabei gibt sich Gelegenheit, auf Charakteristika des Meisters im einzelnen sowie auf sonstige besonders kunstvoll gelungene Partien aufmerksam zu machen.

Enge damit verbindet sich der Hinweis, daß diese musikalische Architektonik keine bloß äußerliche Konstruktion wenig- oder nichtssagender Motive begründet, sondern in der Meditation des inhaltsreichen Textes wurzelnd eine adäquate ästhetisch richtige Wiedergabe der Worte und Gedanken in der Sprache der Töne intendiert und effektuiert.

Den Hauptnachdruck aber möchte ich selbst auf die textkritische Seite dieser Studie legen, da ich mir angelegen sein ließ, schon vor der zu erwartenden Edition der Bußpsalmen innerhalb der Monumentalgesamtausgabe der Werke Lassos jetzt schon eine kritisch korrekte Neuausgabe für weitere Kreise (zugleich in moderner Notation und Partiturausstattung) zu publizieren. Näherhin handelt es sich um nicht weniger als beinahe 200 Stellen, die durch die Ungunst der Verhältnisse und das mangelnde Verständnis weniger Hände defekt geworden und defekt geblieben, hier aber rektifiziert sind, wie es sich für ein erstklassiges Werk (wie die Bußpsalmen) sicher nur gebührt[3]).

---

[1]) Gleich ferne von übertriebenem Enthusiasmus und detrahierender Pedanterie.

[2]) Ich fürchte durch meine nicht pedantisch, geschweige denn mechanisch angestellten Zergliederungen durchaus nicht von dem Spott getroffen zu sein, den Ambros Reißmanns Ausführungen (Allg. Geschichte der Musik 1, 207 f.) angedeihen läßt mit der beißenden Anwendung der Xenie: »Durch Schneiden lernt der Schüler, aber wehe dem Frosch.« Es handelt sich hier ja um keinen »Frosch«, sondern um ein Musikdenkmal »*aere perennius*«.

[3]) Einige Kopien von J. Schrems aus den Jahren 1849—1863, die in der Regensburger Domchorbibliothek sich finden, habe ich alsbald von der Vergleichung ausgeschlossen, da es sich bei den für Textunterlage freigegebenen Stellen bald herausstellte, daß auch sie dieselben Erbfehler aufwies, wie die Ausgabe von S. W. Dehn (sogar die Druckfehler nicht ausgeschlossen). Nachträglich lese ich, daß Schrems sich zahlreiche Messen, Motetten und Psalmen älterer Meister aus den Schätzen der Münchener Hofbibliothek holte, um sie zu kopieren (Kirchenmus. Jahrb. 1891, p. 99).

Digitized by Google

Die 7 Bußpsalmen von Orlando di Lasso im allgemeinen.

1. Die Zeit der Abfassung betreffend ging eine Zeitlang die Sage[1]), König Karl IX. von Frankreich, der den Kompositionen Orlandos ein warmes Interesse entgegengebracht hatte, habe die Veranlassung zur Komposition der sieben Bußpsalmen gegeben, um nach den von ihm befohlenen Greueln der Bartholomäusnacht durch sie die Ruhe des Herzens wieder zu erlangen. Demgegenüber genügt mit Recht der Hinweis[2]) darauf, daß die Bände, welche die Bußpsalmen enthalten, schon im Jahre 1565 resp. 1570 vollendet waren, also (NB. schon in Abschrift) bereits sieben Jahre vor dem blutigen Ereignis. Überdies versichert der nächste Freund Orlandos van Quickelberg[3]) ausdrücklich, der Meister habe den Auftrag zur Komposition dieser Psalmen von Herzog Albert V., dem Mäcen Orlandos, erhalten, der sie dann mit so großer Pracht habe bemalen, schmücken und mit wertvollen Schlössern versehen lassen.

2. Allgemeine Charakteristik des textlichen und tonischen Inhalts der sieben Bußpsalmen.

Die sieben Bußpsalmen (nämlich die Psalmen 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142 des Psalterium Davids) stehen jedenfalls nach Wirkung unter den Werken Orlandos obenan[4]). Sind sie schon nach ihrem Wortlaut für das in Reue sich härmende Büßerherz dazu angelegt, der Klage und dem Hilferuf um Erbarmen einen tief wehmütigen, ergreifenden Ausdruck zu geben, so versteht es der niederländische Meister, diese Gefühle in einer Weise in die Tonsprache zu übersetzen, daß nicht nur die Mitwelt, sondern noch heute die größten Kontrapunktiker mit ehrfurchtsvoller Hochachtung an diesem geheimnisvoll zusammengefügten Tongebäude emporblicken. Bald sind es wunderbar

---

[1]) cf. Thibaut, Reinheit der Tonkunst, 5. Ausgabe, p. 151. Dehn, biographische Notiz 1837, p. 27 f.

[2]) Ambros l. c. III, p. 348 f.

[3]) Er verfaßte Erläuterungen zu den Bußpsalmen, die von den beiden Mathias Frieshamer geschrieben in zwei Bänden erhalten sind (Hofbibliothek München). Da meine Studie kein tendenziöser Elogenkranz sein will, so wurden diese Erläuterungen eines »guten Freundes« zur Vermeidung jeder Befangenheit vor und während der Ausarbeitung dieser Studie nicht berücksichtigt. Es sei hier auch an die Worte von Ambros (III, 352) erinnert, der sagt: »Orlandos Werke würden eine ins einzelne eingehende Forschung und eine tiefe kritische Würdigung verdienen .... Gegen panegyrisches Phrasengetrommel im Stile Bainis, der seinem göttlichen Pierluigi zu Ehren Sonne, Mond und alle Sterne verpufft, wäre im vorhinein zu protestieren«. Nunmehr entdecke ich, daß es sich darin nicht um »Erläuterungen« der musikalischen Faktur handelt, sondern um Erklärungen der »*sacrae imagines cum textu congruentes*«. . . . Der Titel dieser gleichfalls in Prachtausstattung hergestellten, heute noch in der Hofbibliothek München aufbewahrten (2 Bände umfassenden) Erläuterungen lautet: »*Declaratio Psalmorum poenitentialium et duorum Psalmorum Laudate compositionis excellentissimi musici Orlandi de Lassus.*« . . . In dieser »*declaratio*« wendet sich Samuel Quickelberg »*ad imaginum inspectores et explicationum lectores*«. Den musikalischen Inhalt der Bußpsalmen betreffend äußert er sich nur an einer Stelle (p. IV): *(his psalmis) »adeo apposite lamentabili ac querula voce, ubi opus fuit, ad res et verba accommodando singulorum affectuum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo, expressit, ut ignorari possit: suavitasne affectuum lamentabiles voces an lamentabiles voces suavitate affectuum plus decorarint. Hoc quidem musicae genus* ‚Musicam Reservatam' *vocant: in qua ipse Orlandus mirifice ut quidem in aliis carminibus .... sic etiam in his ingenii sui praestabilitatem posteris declaravit.«*

[4]) In seiner blendenden Weise charakterisiert Ambros: »Es haben diese Gesänge Orlandos, selbst abgesehen von der meisterhaften Faktur, eine ganz eigene Färbung geistiger Hoheit, etwas unsagbar Edles und Großes, und ein zauberhafter Duft von Schönheit schwebt über ihnen. Hat je ein Musikwerk eine prachtvolle äußere Ausstattung als Sinnbild seines inneren Wertes verdient, so sind es sicher diese Bußpsalmen.« (l. c. III, 354.)

Digitized by Google

einfach gehaltene Sätzchen für nur zwei Stimmen, die den Meister im Kleinen erkennen lassen, bald kunstreich angelegte, Adel und Größe atmende Abschnitte, in denen die Genialität und künstlerische Meisterschaft im Großen sich dokumentiert. Dabei bleibt Orlando nicht stehen, die Gewissensangst des sich schuldig fühlenden Herzens bei der Zerknirschung zu belassen: er weiß das niedergebeugte Menschenkind wieder mit starker Hand aufzurichten und mit Vertrauen auf die Gnade des Barmherzigen zu erfüllen. Damit zeichnet er den Geist der Buße in seinem Umfang erst voll und ganz.[1])

Es dürfte daher sicher verfehlt sein, die Bußpsalmen als lediglich schwermütige, niederdrückende, dumpfe Musik zu bezeichnen. Es fehlt nicht an Stellen, die an Lieblichkeit, Freudigkeit und innerer Befriedigung des Herzens ihresgleichen in der Geschichte der Musikliteratur suchen[2]). Kurz, »sie drücken nicht in verzagender Angst zur Erde nieder, sondern heben auf starkem Fittich zum Himmel empor« (Ambros l. c. p. 385).

---

[1]) »Der Geist der Buße«, sagt Ambros, »wie er sich hier ausspricht, ist gewaltig, aber er ist keine haltlos und ohnmächtig zusammensinkende Zerknirschung; es sind die Empfindungen einer starken und edlen Seele, der wir es zutrauen, sie werde sich nach dem Falle wieder heroisch aufrichten« (l. c. p. 354).

[2]) In der von mir besorgten Neuausgabe der Bußpsalmen habe ich nicht verfehlt, die entsprechenden Direktiven für Auffassung der einzelnen Verse beizufügen.

Digitized by Google

Eingehendere Abhandlung.

Der erste Bußpsalm (*Domine, ne in furore tuo . . . . . miserere*)

— Psalm 6 des Psalterium Davids —

ist im **tonus Dorius** komponiert, von Orlando in der Originallage notiert[1]) (Finale D), und besteht aus zwölf Versen, von denen sieben für fünf Stimmen, einer (V. 4) für Altus, Tenor I und II, Baß, einer (V. 9) für Cantus, Altus, Tenor I und II, also zwei für vier Stimmen, ferner einer (V. 3) für drei Stimmen: Cantus, Altus, Tenor, einer (V. 8) für zwei (Unter-) Stimmen: Tenor und Baß, endlich der Schlußvers *Sicut erat* für sechs Stimmen gesetzt ist.

Vers 1. *Domine, ne in furore tuo arguas me: neque in ira tua corripias me.*

Gleich im ersten Teil des ersten Verses des ersten Psalmes findet sich Gelegenheit, auf die Elemente der altklassischen (wie überhaupt jeder natürlichen) Melodik, näherhin auf die Grundgesetze der Textbehandlung hinsichtlich der Silbenquantität hinzuweisen. Wie bei einem deklamatorischen Vortrag des Textes (*voce elata*) die betonten Silben ganz von selbst hervortreten (man spreche einmal langsam und getragen: *Dómĭnĕ, ne in furóre túo árgŭăs mē*), so erscheinen eben diese betonten Silben auch in der musikalischen »Diktion« ganz adäquat behandelt, entweder durch natürliche Dehnung womöglich auf guter (Takt-) Zeit oder durch höhere musikalische »Position« (Hebung) der Tonsilbe ohne Unterschied auf gute Taktzeit[2]) (siehe bei *furóre tú-o, árguas*) oder schlechte Zeit (cf. das erste *corripias* im Cantus und Altus).

Den vorwiegend polyphon gehaltenen ersten Vers eröffnet Tenor I mit dem einfachen, ruhigen, breit angelegten Thema (*Domine* wird — wie von Orlando sehr gerne[3]) — auf einem Ton *recitando* wiedergegeben), das vom Cantus sofort, von den übrigen Stimmen in gemeinsamem, ebenfalls rezitierenden Rufe (*Domine!*) aufgenommen wird.

Nach einer kleinen Pause (= musikalische Interpunktion) bringt dieselbe Stimme den zweiten Teil des Themas, das ebenfalls in engster Folge von Cantus, Tenor II und Baß (bezeichnenderweise für die Breite — im Einklang, resp. Oktav und nur im Alt zunächst in der Dominante, dabei mit verkürzter erster Note) imitierend übernommen wird. Der Schluß des ersten Halbverses erfolgt mit einer Modulation nach der Tonart der Dominante. — Das Thema des zweiten Halbverses ertönt zunächst im zweiten Tenor (doch nur zur Hälfte), deutlich hierauf im ersten Tenor[4]), dann im Cantus (Einklang). Der erste Tenor,

---

[1]) In der von H. Bäuerle besorgten Ausgabe der »Sieben Bußpsalmen von Orlando di Lasso« (in moderner Partitur bei Breitkopf & Härtel in Leipzig 1905) wurde dieser erste Psalm aus klanglichen Gründen um einen Ton höher transponiert (daher ♯ ♯). S. W. Dehn hat in seiner Ausgabe (Berlin, G. Crantz 1838) keine Transposition vorgenommen.

[2]) Man stoße sich nicht an diesen öfters wiederkehrenden relativ »modernen« *terminus*. Die altklassische Musik kennt ja streng genommen, was Betonung betrifft, diese Unterscheidung nicht (sowenig als Taktstriche), kümmert sich auch wenig darum als »Polyphonie des gregorianischen Chorals«. cf. Dr. Witt in »*Musica sacra*« 1874 p. 9 ff.

[3]) Man vergleiche in den Bußpsalmen die Stellen Ps. I, 1. 2 (zweimal). 9. III, 1. IV, 16. 19. V, 1. 13. 20. 26. VII, 1. 11.

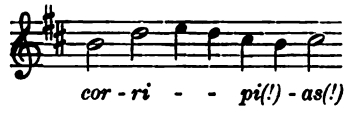
[4]) Die Wirkung dieser Stelle glaubt sogar Ambros in seiner »Geschichte der Musik« (1868) eigens anführen zu sollen mit den Worten: man möge gleich im ersten Psalm den Gang des ersten Tenors verfolgen mit dem rührenden Zug der gleichartigen Wiederholung der Worte: »*neque in ira tua*« (III, 354).

Digitized by Google

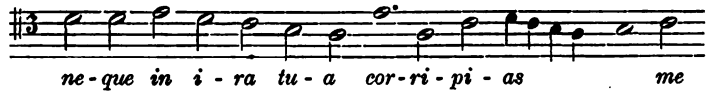
der sich durch die Imitation im Baß unterbrechen läßt, wiederholt (in Takt 14 und 15) das Thema, worauf der zweite Tenor die Hälfte der Antwort abermals schuldig bleibt. In gleicher Weise entlehnt der Cantus nur die ersten vier Noten dem Thema, um hernach vorübergehend in einen Schluß auf der Dominante überzuleiten. Dieser selbst erfolgt erst nach zehn Takten, durch welche sich das Thema durchgeschlängelt hat in der Folge: Tenor II, Alt, Baß, Cantus, Tenor I, in freier Führung und feierlich gemessenem Tempo. Der Schlußakkord enthält die große Terz[1]), speziell bei Orlando viel häufiger als der Schluß ohne jede Terz (in diesem Psalm nur in Vers 4).

Daß es in der altklassischen Polyphonie üblich war, auch Schlußsilben eines Wortes (also trotzdem sie nicht betont sind) mit einer kleineren oder auch größeren Notengruppe zu versehen, lehrt schon dieser erste Vers des ersten Psalmes (man vergleiche das erste *arguas* im Cantus und Altus, sodann das erste *corripias* im Cantus und Bassus, das zweite *corripias* im Cantus und Altus, das letzte *corripias* im Altus und Tenor I — also acht Belegstellen[2]) auf der ersten Seite der Bußpsalmen von Orlando). Diese Eigentümlichkeit teilt die Polyphonie mit dem Choral, ist keine »Schwäche« und läßt sich bei dem Vortrag durch entsprechend zurückhaltende Betonung recht gut hören.

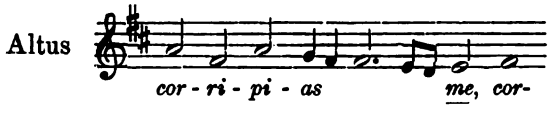
Betreffend Textunterlegung bedarf 1. das erste *corripias* im Tenor II einer Besprechung. Vor allem darf die Stelle nicht (wie in DB) unterlegt werden:



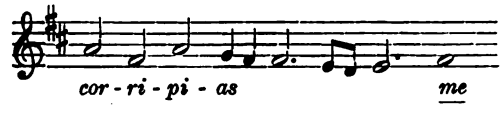
vielmehr muß sie sowohl nach PM als DM (1584) lauten, wie folgt:



2. Unrichtig ist ferner in DB die Stelle:



Die strenge Regel[3]) gebietet, nur nach größeren Notengattungen (ganzen oder halben Noten im *alla breve*-Takt), niemals aber nach einer Viertelnote (i. e. im $^4/_4$-Takt = Achtelnote) eine neue Silbe aussprechen zu lassen. Hier handelt es sich aber sogar um eine Sechzehntelnote (im $^4/_4$-Takt). In PM und DM lautet die Stelle ganz richtig (in moderne Notation übertragen):



---

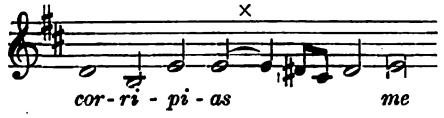
[1]) Über den Gebrauch der Terz (am Schluß) durch Orlando (resp. seine Vorgänger) vergleiche die sehr treffenden Notizen bei Dommer, Musikgeschichte (1878) p. 155.

[2]) Will man noch mehrere solcher Stellen mit »Neumen« auf unbetonter Schlußsilbe, so schlage man allein in diesem Psalm noch folgende zehn weitere nach: *Domi-ne* in I, 2 (Tenor II), *tu-i* in I, 5 (Tenor II), *me-mor* in I, 5 (Baß), *riga-bo* in I, 6 (Cantus), *singu-las* in I, 6 (Alt), *lacri-mis* in I, 6 (Tenor II), *inimi-cos* in I, 7 (Alt und Tenor II), *vo-cem* in I, 8 (Tenor zweimal hintereinander), *saecu-la* in I, 12 (Cantus II).

[3]) cf. Bellermann, Der Kontrapunkt, 4. Aufl. 1901, p. 450. Die von Zarlino (instit. IV cap. 33) erstmals aufgestellten Regeln über Unterlegung der Textworte sind u. a. abgedruckt in der Vierteljahrsschrift für Musikw. 1894 p. 445 f., sowie im Kirchenmus. Jahrbuch 1898 p. 34.

Digitized by Google

Unmittelbar an diese Stelle anschließend muß 3. die von Lasso freigegebene [1]) Textierung in folgender Weise fixiert werden:

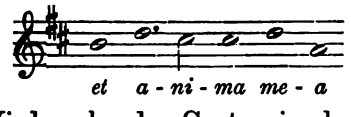


Diese Stelle ist in DB geradezu korrumpiert.

Vers 2. *Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum: sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.*

Ganz ähnlich, aber noch in ausgedehnterem Maß rezitierend [2]) als der erste Vers beginnt V. 2, dem jedoch die einzelnen (hier anders erfolgenden) Stimmeneinsätze alsbald ein spezifisches Kolorit geben. Nachdem alle Stimmen den Ruf um Erbarmung durch das auf einem Ton rezitierte *Miserere* ausdrückend sich zusammengefunden und durch polyphon-selbständige Führung in Takt 6 und 7 (durch den bei den Altmeistern so beliebten Akkordgang [3]) mit fortschreitendem Ganzton im Baß — ein Charakteristikum, auf welches wir zurückkommen werden —) den Gefühlsausdruck in hohem Maße gesteigert, schicken sich die Stimmen an, abwechselnd in einem auch äußerlich schon als matt und schwach erkennbaren Gang ihre Schwäche zu bekennen (*quoniam infirmus sum*). Der erste Halbvers schließt zunächst ohne Terz; dieselbe folgt jedoch unmittelbar, ein Kunstgriff, der durch eine derartige Vorbereitung einen folgenden Stimmeneinsatz als einen um so wirkungsvolleren erscheinen läßt. Bemerke noch als Seltenheit die Modulation im Alt (bei dem dritten *infirmus*) ohne Leitton (etwa *cis* [4]). — Der zweite Halbvers spinnt sich nach schlichten Einsätzen zunächst fünf-, dann vierstimmig weiter und schließt (zum Unterschied vom ersten Hemistich) in homophoner Weise fünfstimmig ab. Beachte die gravitätischen Schritte im Baß.

Vers 3. *Et anima mea turbata est valde: sed tu Domine usquequo?*

Der dritte Vers ist ein gemütvolles Terzett für Cantus, Alt und Tenor, von schlichter, aber ebenso interessanter Bauart. Das vom Alt angeschnittene Thema wird vom Cantus in der Thesis des ersten Taktes 

sofort aufgenommen. Der Tenor erscheint als getreue Wiedergabe des Cantus in der Oktave. Unterdessen kündet der Cantus (beinahe) dasselbe Thema (über *turbata est*) in Umkehrung *per diminutionem temporis* an, das zunächst von der Unter-, hernach von der Ober-, zuletzt zweimal nacheinander von der Mittelstimme, unterdessen auch vom Baß übernommen wird, worauf der Cantus in elegant-geschmeidigem Sechzehntellauf, den ein kühner Oktavsprung [5]) nach oben beschließt, den ersten Halbvers zum Abschluß führt.

---

[1]) In PM findet sich an derartigen Stellen zur Andeutung der Textwiederholung das Zeichen ⌐K¬ in der (noch von Lasso redigierten) Druckausgabe vom Jahr 1584 (DM) das Zeichen *ij*.

[2]) Dieser Vers (wie der vorausgehende) kann (besonders zu Anfang) als Mustersatz für breite Anlage der altklassischen Polyphonie gelten.

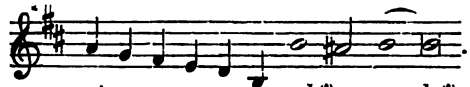
[3]) Die moderne Harmonielehre (Riemann) nennt diese akkordische Fortschreitung einen »Gegenganztonschritt« für den Fall, daß beide Akkorde dem gleichen »Tongeschlecht« angehören; Ambros l. c. III, 357 nennt sie »einen für unsere Harmonie fremden, der alten Harmonieweise vertrauten Schritt«.

[4]) Orlando hält in diesem Punkt im großen ganzen an der traditionellen Diatonik noch zähe fest, übrigens ist in PM der Leitton meistens überhaupt nicht mit ♯ bezeichnet.

[5]) Die Oktave ist nach den Regeln der Bildung einer Melodie im strengen Satze bekanntlich nur aufwärts steigend erlaubt (cf. Bellermann, l. c. p. 109). Demgegenüber dürfte es nicht uninteressant sein, zu konstatieren, daß Lasso diese Regel für nicht so wichtig gehalten zu haben scheint. Man schlage folgende Stellen in den Bußpsalmen nach: Ps. I, 5 Tenor I und II über *in-ferno* (Tonmalerei?),

Digitized by Google

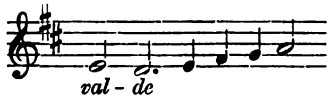
An dieser Stelle finden sich in der Dehnschen Ausgabe zwei fehlerhafte Textunterlegungen: 1.



(von Lasso freigegeben).

statt: *est* _____ *val - de*

2. Das erste *valde* im Tenor muß unterlegt werden:

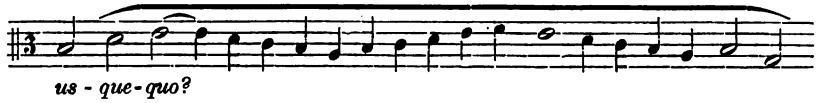


(entsprechend PM und DM)

nicht: *val - - - de*

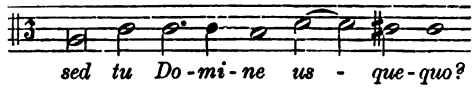
In der zweiten Hälfte des Verses gibt sich nach dem Wortlaut des Textes »ein Suchen nach dem Herrn des Himmels« kund, das Orlando als ein eifriges, fast ungeduldiges recht eigenartig darzustellen versteht. Nach einem etwas langwieriger sich hinziehenden Motiv (das die um so ruhigere Basis abgibt) im Tenor, welches die Mittelstimme imitiert, beteiligt sich auch der Cantus an der Nachahmung. Gerade diese Stelle verdient es, näher besehen zu werden: man beachte sowohl den stockenden Rhythmus im Alt als besonders das unstäte Melisma im Cantus über der Endsilbe (mit dem Fragezeichen) *usquequo?*

Erstere Stelle (Alt) hatte Lasso übrigens ursprünglich (in PM) anders gestaltet, so daß sie mehr dem besagten Melisma des Cantus imitierend entspricht:

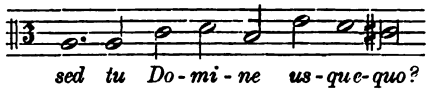


In derselben Stimme (Alt) findet sich auch das letzte *Sed tu Domine* (in PM) in anderer Lesart:

Statt



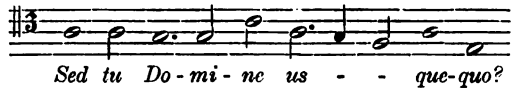
schrieb Lasso früher (cf. PM):



(Die Textwiederholung ist von Lasso nur angedeutet.)

Erstere (spätere) Fassung ist entschieden die gewähltere.

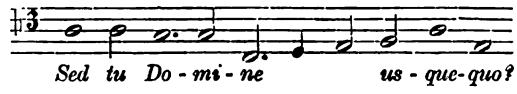
Noch eine dritte Stelle in diesem Verse lautet später anders; nämlich nach DM singt der Tenor:



Ps. II, 1 Tenor I über *tecta*, II, 3 Tenor I über *die*, II, 8 Baß *verumtamen*, II, 9 Baß *refugium*, Ps. III, 19 Baß *cogitabo*, VI, 9 (*Spiritui*) *sancto* im Tenor I; V, 10 Tenor II *fletu*, V, 15 Tenor I *servis*. Will man diese Freiheit dem fünfstimmigen Satz zugute halten, so findet man dieselben immer noch in Ps. III, 10 Tenor über *conturbatum* (3stimmiger Satz) und in Ps. V, 9 Tenor über *mihi*, *mei* und *jurabant* (zweistimmiger Satz). Daß übrigens selbst **Palestrina** den Oktavenschritt abwärts nicht ängstlich mied, dafür seien aus dem II. Band vierstimmiger Messen, den ich eben in Korrekturbogen zur Hand habe, folgende Stellen zitiert: 1. *Missa de Feria: Sanctus*: *in excelsis* (Baß) Takt 38. *Agnus*: Takt 23 im Alt: *mun-di*. 2. *Missa Secunda: Credo: resurrectionem* (Tenor) Takt 117. 3. *Missa »Dum esset s. Pontifex«: Credo: I. saeculi* (Tenor). 4. *Missa Quarta*: *Credo*: (Tenor) *adoratur*. 5. *Missa »Iam Christus«*: *Credo*: Tenor: *Filium Dei*. *Benedictus* (Tenor): *benedictus* Takt 8. 6. *Missa »Pater noster«: Credo: Patris* (Tenor). *Agnus Dei: Agnus* (Tenor), *nobis* (Alt Takt 27), *miserere* (Baß Takt 32). 7. *Missa »Regina coeli«: Gloria:* Baß Takt 102. *Credo:* Alt Takt 209. *Agnus II*: Tenor I (Takt 34). 8. *Missa de Beata Virgine: Credo:* Baß im zweitletzten Takt. *Benedictus:* Tenor im zweitletzten Takt über *Domini*. 9. *Missa »Sanctorum meritis«: Sanctus* Takt 73 *excelsis*. 10. *Missa »Ave Regina coelorum«: Kyrie* Takt 56 (Alt), *Gloria* Takt 95 (Alt), Takt 81 (Baß). *Credo* Takt 13 (Sopran). *Sanctus* Takt 44 (Tenor), *Agnus I* Takt 33—34 (Alt), *Agnus II* Takt 33 (Alt) und 32 (Baß) vergl. Palestrina-Bäuerle, II. Band vierstimmiger Messen in moderner Partitur (Breitkopf & Härtel in Leipzig) 1905.

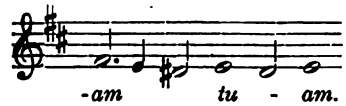
Digitized by Google

Nach früherer Lesart (PM) heißt es:



Vers 4. *Convertere Domine, et eripe animam meam: salvum me fac propter misericordiam tuam.*

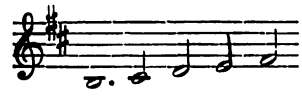
Der vierte Vers zeigt schlichte Form mit tiefernstem Inhalt. Den auf der *Dominante* erfolgenden Schluß des dritten Verses löst der erste Takt des vierten Verses in die *Tonica* auf. Übrigens ist die große Terz zu Beginn eines Tonstücks bei den Altmeistern noch verhältnismäßig selten, welche in diesem Falle die terzenlose Harmonie (= »*concordantia perfecta*«) vorziehen[1]). Das Ganze ist ein Quartett für Alt, zwei Tenöre und Baß, beinahe durchgehends homophone Wiedergabe des Textes. Ist für solche Stilgattung überhaupt der Wortakzent oberste Regel und Norm eines richtigen Vortrags, so ist auch hier bei Aufführung recht sehr auf richtige Betonung des Textes zu achten (z. B. *ēripe*, ja nicht *eripē*). An den vorübergehenden Schluß auf der Terz schließt sich der zweite Halbvers an, dem die durch Synkopen bewirkte Zusammenziehung der Noten sowie die Trugfortschreitung[2]) (in Takt 18) eine erhabene Weihe verleihen. Über der Wiederholung des Textes bildet sich eine belebtere Kadenz im Cantus. Der Vers schließt in der *Tonica* ab, wobei (wie schon bemerkt[3]) als an der einzigen Stelle dieses ersten Psalms) die Terz fehlt. — Im Cantus muß bei dem ersten *misericordiam* die Textierung (DB) rektifiziert werden:

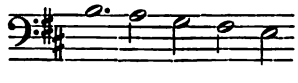


So lautet die Stelle in PM und DM.

Die Fassung: *-am tu*(!) *- - am* verstößt zudem gegen die Regel.

Vers 5. *Quoniam non est in morte, qui memor sit tui: in inferno autem quis confitebitur tibi?*

Dem fünften Vers, der zum fünfstimmigen Satz zurückkehrt, liegt ein *gradatim* aufsteigendes Thema (*Scandicus*)  zu Grunde, das sich zunächst in regelrechter Form abwickelt. Alsbald macht sich im Tenor I dessen Umkehrung bemerklich, die nunmehr in enger Folge im Baß und Cantus auftritt:



Nach kurzem Ruhepunkt auf der Terz lassen alle Stimmen in denkbar engster Führung die Umkehrung hören und nach einer Modulation in die *Tonica* fügt sich ein weiteres Gewebe zusammen, das in seiner markanten, übrigens dem bisherigen ähnelnden Beschaffenheit freiere Ausdehnung sich gestattet.

---

[1]) Über die diesbezügliche Lehre des Fr. Gafurius vergl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie p. 328, sowie des Zarlino ebendaselbst p. 385.

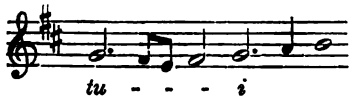
[2]) Herbeigeführt durch die abwärtssteigende Sekunde im Baß (cf. Vers 2).

[3]) Cf. p. 10.

Digitized by Google

Mangelhaft ist in diesem Vers 5 (in DB)

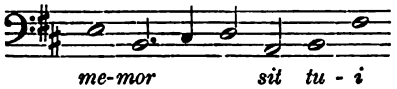
1. die Unterlegung des ersten *tui* im Tenor II; sie muß heißen:



(in PM und DM richtig)

nicht: *tu - - - - - - - i(!)* (wie DB).

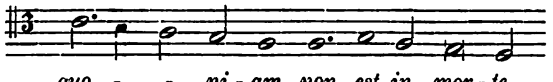
2. das zweite *memor sit* (in PM unterlegt, in DM nicht unterlegt) singe der Baß so:



Man beachte zudem den gleichzeitigen rhythmischen Stoß.

nicht: *me-mor sit(!) tu(!) - i* (wie DB).

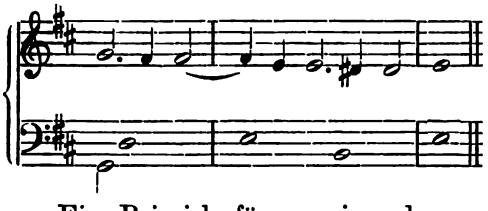
3. das zweite *Quoniam non est in morte* das Tenor I ist in DM freigegeben, in PM aber so unterlegt:



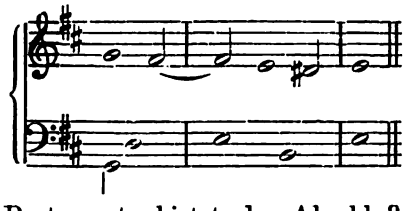
Die Stelle kann also nicht lauten: *quo - ni - am non est in mor - - te* (wie DB).

Da es sich nicht (wie gleichzeitig im Cantus, Tenor II und Baß) um eine angedeutete Wiederholung des Taktes handelt, so liegt keine Berechtigung vor, wie DB die Textsilben zu verschieben.

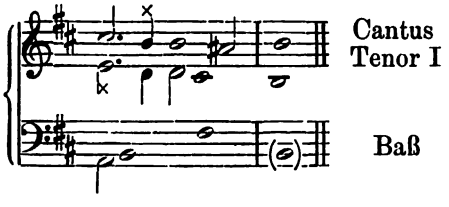
Der zweite Hemistich, den der Alt noch vor dem eigentlichen Schluß des ersten begonnen, beschäftigt sich zunächst mit engster Thematik. Das *quis confitebitur* des Cantus findet sich später als schwache Reminiszenz (mit veränderter erster Note) im zweiten Tenor. Auch hier sei auf die gewichtigen Gänge des Basses am Schluß des ersten wie zweiten Halbverses hingewiesen. Nicht unerwähnt bleibe folgende in kontrapunktischer Hinsicht sehr interessante, diesen Vers abschließende Stelle; ein *locus classicus* für eine Reihe sich folgender **Portamente,** deren Wirkung bei seltener, mäßiger Anwendung immer ergreifend ist.



anstatt der einfachen Form der Synkope:



Ein Beispiel für zwei und zwar gleichzeitige Portamente bietet der Abschluß des ersten Halbverses:



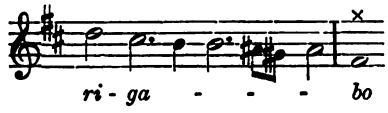
Auf die beiden ungewöhnlichen Oktavsprünge nach abwärts in Tenor I und II über in *inferno* (Tonmalerei?) sei nochmals hingewiesen.

Vers 6. *Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum: lacrimis meis stratum meum rigabo.*

Das Thema von Vers 5 wird in seiner Umkehrung im sechsten Vers noch einmal verwendet. Das *laboravi* der beiden Oberstimmen wiederholen Tenor I und Baß *ad notam*,

Digitized by Google

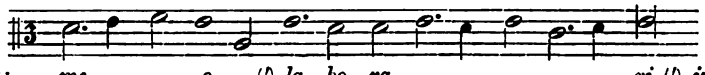
hierauf erfolgt, während die oberen Stimmen pausieren, die Imitation in immer mehr hervortretender und steigernder Weise durch Tenor II, Alt, Cantus, Tenor I, Baß und noch einmal Cantus und Tenor II. Das *in gemitu meo* zieht sich (durch 13 Takte) in langatmenden Zügen dahin[1]). Markant tritt ferner das *lavabo* hervor, das vom Alt in der Sexte intoniert, in den übrigen Stimmen in abwechslungsreicher Form Echo findet. Die drückende Stimmung hält an und wird noch intensiver 1. durch öftere Anwendung der Synkope — ein bevorzugtes Verstärkungs- und Steigerungsmittel des Meisters[2]), sowie 2. durch den Charakter des anfänglichen Themas überhaupt, das über *lacrimis* noch ausgeprägter erscheint, indem es nunmehr in ganzen Noten abwärtssteigt. Daß ferner der Leitton (im fünfstimmigen Satz) nicht zur Tonica geführt werden muß, dafür ist das erste *rigabo* im ersten Tenor ein klassischer Beleg: diese Stimme singt:



(NB! *fis*, nicht *h*!) vergl. hierzu auch die Stelle Ps. III. 3 Tenor II über *me-is*.

Die Textunterlegung betreffend muß auf folgende 8 Stellen verbessernd hingewiesen werden:

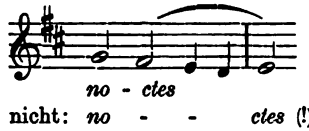
1. Nach *laboravi in gemitu* im Alt notiert Lasso wie folgt:



Dehn unterlegt: *me - - o (!) la - bo - ra - - - - - vi (!) in . . . .*
In PM heißt es aber: *in ge-mi - tu me - - o*

Die Korrumpierung bei DB erklärt sich aus dem mangelhaften Verständnis der ganzen Stelle, welche zudem von Lasso später (in DM) als selbstverständlich (!) zur Textierung freigegeben worden ist. Man vergleiche auch die richtig unterlegte Stelle im Cantus bei dem ersten *rigabo*.

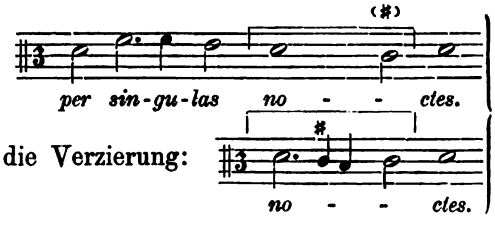
2. in derselben Stimme muß das erste *noctes* entsprechend PM und DM unterlegt werden, wie folgt:



(Man beachte zudem bei der zweiten Unterlegung neben der Fehlerhaftigkeit noch die rhythmische Stockung.)

nicht: *no - - ctes* (!) (so bei DB).

Anmerkung. Unmittelbar hieran anschließend findet sich über *(lavabo) per singulas noctes* in PM eine einfachere Lesart:

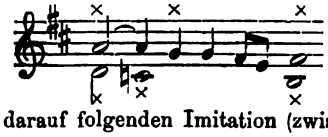


DM bringt die Verzierung:

---

[1]) Offenbar will Orlando damit ein recht anschauliches Bild von dem sich härmenden, seufzenden (*gemitus*) Büßerherzen geben.

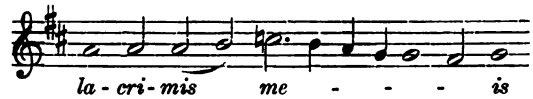
[2]) Wie Orlando zugleich durch dieses Mittel offene Quinten verzögert und sie dadurch zu erlaubten Fortschreitungen macht, ersehe man aus der Behandlung des *rigabo:*



ebenso in der darauf folgenden Imitation (zwischen Tenor II und Baß).

Digitized by Google

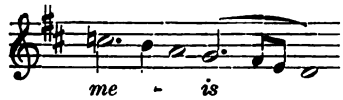
3. Das zweite *lacrimis meis* singe der Cantus:



wie in PM

nicht: *la - cri - mis me - - - - - is* (DB).

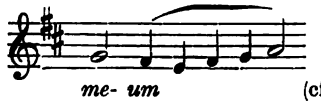
4. An der gleichen Stelle ist Tenor II zu verbessern in:



nicht etwa: *me - - - - is* (!) (wie DB).

Die Unterlegung ist allerdings von Lasso freigestellt, doch darf sie in Konsequenz mit anderen Stellen (cf. Ps. I, 2 Tenor II über *Domine*, Ps. II, 14 Alt über *justi*, Ps. III, 4 Tenor II über *meum*, Ps. IV, 10 Alt über *me-as* etc. und noch eine große Reihe ähnlicher Stellen) also nach der Regel nicht anders textiert werden.

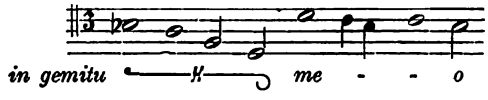
5. Das zweite *stratum meum* singe der Alt wie folgt:



(cf. PM und DM)

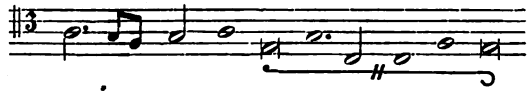
nicht: *me - - um* (DB).

6. Nach dem 1. *in gemitu* des Tenor II notiert Lasso in PM:

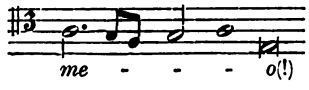


Es geht wohl nicht an (wegen des Repetitionszeichens), die vier nicht unterlegten Silben mit *meo* zu versehen (cf. DB), dem wiederum ein *meo* folgen muß (also ganz sinnlos: *meo, meo!*), vielmehr legt sich von selbst nahe, den vier freistehenden Noten die vorangehenden vier Silben *in gemitu* zu unterlegen. In DM steht allerdings auch das doppelte *meo* (sicher eine »Verschlimmbesserung« der ersten Lesart!)

7. Beinahe gleichzeitig findet sich im Tenor folgende Stelle (PM und DM):

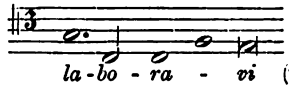


Da das Wiederholungszeichen in PM schon bei der *nota brevis* beginnt, darf diese nicht mit der Endsilbe von *me-o* versehen werden (wie in DB); unrichtig also ist die Unterlegung:

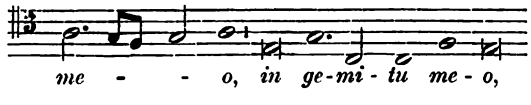


(in DM steht das *o* an seinem richtigen Platze).

Ferner ist es unrichtig, daran anschließend gar noch das (in jeder Hinsicht fernliegende) *laborari* zu wiederholen, etwa:

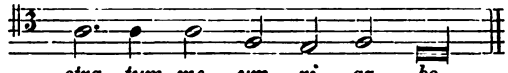


(vergl. DB). Die ganze Stelle muß folgende Textierung erhalten:



Digitized by Google

8. Am Schlusse des Verses sind für Tenor I zur Textwiederholung mit entsprechendem Zeichen sieben Noten vorgesehen. Da es sich um sieben Silben handelt, die in allen übrigen Stimmen je unter einer Note wiederholt werden, so gibt sich die Textierung, ohne daß die Schlußnote 𝅜 in zwei *breves* zerteilt zu werden braucht (wie in DB), von selbst, wie folgt:

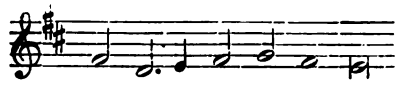


also nicht wie DB: *stra - tum me - - um ri - ga-bo.*

Vers 7. *Turbatus est a furore oculus meus: inveteravi inter omnes inimicos meos.*

Der erste Teil bewegt sich im dreiteiligen Takt[1]), eine Variante, die Orlando in diesem Werk außer Ps. II, 14 nur hier zur Geltung gebracht. Auch hier läßt sich die mächtig aufseufzende, empfindungsreiche Sprache unschwer erkennen; diesmal gilt es, das von Gram verdunkelte Auge (*turbatus est a furore oculus meus*) in Tönen abzudrücken. Der erste Hemistich schließt (abweichend von der sonstigen Art) auf der Subdiapente. Der zweite Versteil, der zur ursprünglichen Taktart sich zurückwendet, weist gegen Ende kurze Imitationen des vom Alt angestimmten *inimicos* auf. Der Cantus und Tenor II geben das Motiv ein zweites Mal wieder, während der Baß dem kontrapunktischen Gebäude durch seine fünf Takte dauernde Permanenz auf der Dominante, die auf eine Note konzentriert einen »Orgelpunkt« repräsentiert, eine solide Basis bietet. Gewiß ist gerade diese klassische Stelle vom Standpunkt der Geschichte der Fugenentwicklung einer besonderen Beachtung wert.

Die Textunterlage bei dem letzten *inimicos meos* im Tenor II (von Lasso freigegeben) muß lauten:

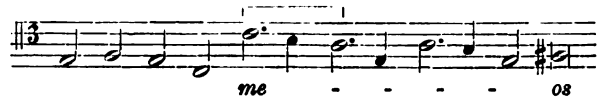


Man vergleiche auch das erste *inimicos* im Alt.

nicht wie in DB: *-mi-cos me*(!) *- os*

Anmerkung. Tenor I hatte in PM über dem letzten *inimicos meos* eine andere

Lesart:



Warum Lasso diese beweglichere Form später durch eine Ligatur ersetzte, ist nicht recht ersichtlich.

Vers 8. *Discedite a me omnes, qui operamini iniquitatem: quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.*

Der achte Vers, ein Duo für Tenor und Baß, birgt eine Reihe kontrapunktischer Schönheiten (die übrigens durch die uns später begegnenden Duos mannigfach übertroffen werden). Das Thema der Oberstimme, das von V. 5 und 6 her bekannt ist (*Scandicus* und seine Umkehrung: *Climacus*), findet in letzterer Form durch den Baß Nachahmung, während jene selbst einen fließenden Kontrapunkt vorträgt und nach fast unvermerkter

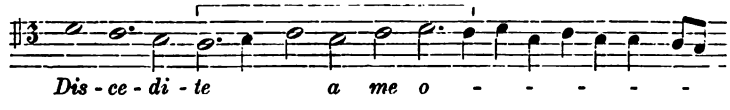
[1]) Bekanntlich hat Lasso mit den verzwickten Taktierungen seiner Vorgänger — die Proportiones bildeten die »*argutiae Melopoeorum*« — ordentlich aufgeräumt. Wenn er trotzdem das Taktmaß (*perfectum* oder *imperfectum*) wechselt, so leitet ihn immer eine besondere, in dem Text begründete Absicht. Man ziehe hierbei auch die von Lasso beliebte außergewöhnliche Behandlung der gleichen oder wenigstens synonymen Wörter in Vergleich: *turbatum* (Ps. VII, 4), *tribulatio* (VII, 13), *contribulatus* (IV, 18), *inimici* (V, 9), *illusiones* (III, 7).

Digitized by Google

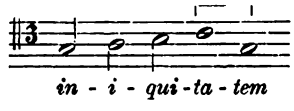
Überleitung in die Tonica einmündet. Das zweite Thema, das füglich als rhythmische Zergliederung des ersten bezeichnet werden darf, beginnt der Baß; im Tenor klingt es sofort eine Terz höher, und zwar *modo contrario*. In dieser Form nimmt es die Unterstimme auf, die alsdann das Thema in ursprünglicher Gestalt als Kontrapunkt benützt. Ohne eigentlichen merklichen Abschluß des ersten Hemistichs nimmt der zweite seinen Anfang. Der Baß rezitiert *quoniam*[1] zweimal im Abstand einer Oktave, während der Tenor zuerst die Terz wählt, um hernach zur Oktave des Basses zu schreiten. Jetzt beginnt ein emsiges Tun und Treiben unter den beiden Stimmen. Der *modus rectus*, *obliquus* und *contrarius* (in ursprünglichem Sinn) wechseln in interessanter Folge: Des öftern findet ein Überspringen der einen über die andere statt, bis sie sich in ruhigem Schluß in der Tonica vereinigen. —

Anmerkung. Lasso scheint es bei der Druckausgabe (1584) auf Überarbeitung besonders der Duette und Terzette abgesehen zu haben. So finden sich (im Vergleich zu PM) hier in diesem kleinen Sätzchen gleich fünf abweichende Lesarten, und zwar sämtliche in der Oberstimme:

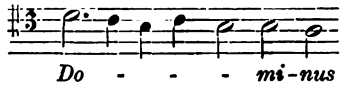
1. Der Anfang lautete ursprünglich:



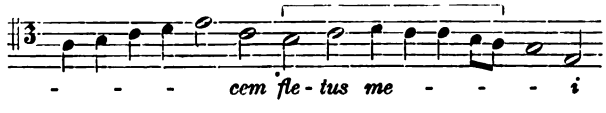
2. Das erste *iniquitatem* hatte ruhigere Fassung:



3. *Dominus* hatte folgende Melodieführung:

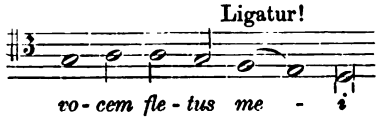


4. Das erste *fletus mei* reihte sich an *vocem* so an:



und

5. in unmittelbarem Anschluß lautete das zweite *vocem fletus mei*, wie folgt:



Es ist nicht zu leugnen, daß an der einen und anderen Stelle die Stimmführung durch die Verbesserung fließender geworden ist.

Vers 9. *Exaudivit Dominus deprecationem meam, Dominus orationem meam suscepit.*

Als Ausdruck der Befriedigung beim Bewußtsein der Erhörung des Gebets durch den Herrn ertönt in V. 9 ein kontemplativ angelegter Monolog, in welchem die Seele beruhigend zu sich selbst redet: *exaudivit Dominus deprecationem meam.* Vierstimmig

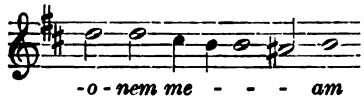
[1] Über diese von Lasso beliebte Art der Behandlung des *quoniam* vergleiche die Stellen Ps. II 3 u. 4; III, 4, 16, 18, 19, 21; V, 15.

Digitized by Google

gehalten (Cantus, Altus, Tenor I und II) klingt er in einfachen Harmonien — ganz die Art der Niederländer, wenn es gilt, erhaben-feierliche Situationen tonsprachlich darzustellen. Von der Tonica in den phrygischen Schluß modulierend[1]) wendet sich die Akkordfolge nach dem Schluß auf der Dominante.

Auch im zweiten Versteil, der (nach dem Charakter der hebräischen Poesie in der Regel) den gleichen Gedanken in ein anderes Gewand kleidet, wiegt dementsprechend ebenfalls die Homophonie vor. Der terzenlose Abschluß des ersten Halbverses (cf. Vers 2) wird durch den zweiten Tenor in der zweiten Hälfte des Taktes (diesmal) durch die kleine Terz ergänzt in Form der Antizipation des Rufes *Dominus*. In äußerst schlichter Weise erfolgt die Weiterführung (cf. besonders Tenor II) und nach Wiederholung des Textes des zweiten Teiles und einer der vorigen symmetrischen Wiedergabe des *orationem* durch Tenor II erhält das Ganze durch belebtere Komplikation der Stimmen in den beiden letzten Takten einen (man möchte sagen) perlenden Abschluß.

Bezüglich **Textunterlegung** ist das *meam* im Cantus zu beanstanden: es muß heißen (cf. PM und DM):

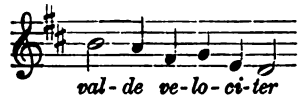


statt: -o-nem me(!)- am

übrigens schon nach der Regel cf. Bellermann, der Kontrapunkt (1901) p. 452.

(wie in DB)

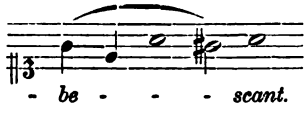
Vers 10. *Erubescant, et conturbentur vehementer omnes inimici mei: convertantur, et erubescant valde velociter.*

Den zehnten Vers beginnen die vier Unterstimmen von der Quintlage aus. Während dieselben in der bisherigen homophonen Weise, auch nachdem die Oberstimme hinzugetreten ist, weitergeführt werden, beginnt sich's auf einmal im zweiten Versteil in einer Weise zu regen, die von selbst der Intention des Komponisten auf die Spur zu gehen heischt. Das rührige Motiv: 

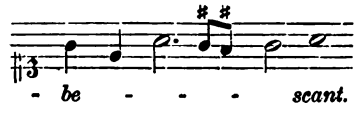
das als Mittelstimme zuerst im ersten Tenor auftritt, macht seinen eigenartigen Rundgang durch alle Stimmen. Durch wiederholte synkopierte Einsätze, besonders zuletzt seitens des Cantus gewinnt der abschließende Tonsatz an charakteristischer Färbung: Orlando hat das Verhalten der sich sträubenden und ringenden Feinde (gegen jedwede Demütigung), welch letztere der Psalmist im Bilde des Sieges sich so sicher vorstellt (*convertantur velociter*), treffend illustriert. Das Wort *velociter* glaubte Orlando selbst, so oft es zur Vertonung gelangen sollte, in besonders auffallender Weise behandeln zu sollen (cf. Psalm V. 3).

Anmerkung 1: Die Schlußnote des Tenor I lautet in DB (infolge Druckfehlers) e (statt d).

Anmerkung 2: Der Abschluß des *erubescant* im Cantus geschieht nach der Lesart in PM noch ohne Verzierung:



Schon die erste Druckausgabe (DM) weist die Verzierung auf:



[1]) NB. in der dorischen Tonart!

Digitized by Google

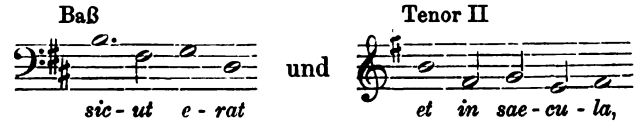
Vers 11. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Mit dem feierlich breit angelegten *Gloria Patri* kehrt wieder mehr Ruhe ein. Durch diese Eigenschaft wird dasselbe ein Vorbild für alle folgenden *Gloria Patri*, die mit *Sicut erat* jedem der sieben Psalmen angehängt sind. An dieser Stelle wird die feierliche Stimmung nicht am wenigsten erzielt durch die wirkungsreichen Einsätze gleich zu Beginn, die im Abstand eines Halbtaktes erfolgen. Auch hier sei hingewiesen auf den Einfluß der geradezu auffallenden Führung des wuchtigen Basses, die durch den ganzen Vers zu beobachten ist. —

Vers 12. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

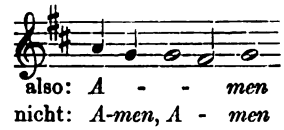
In größerem Stil und für sechs Stimmen entworfen (welch beide Eigenschaften die Schlußverse der folgenden Psalmen mit ihm teilen) erscheint der Vers *Sicut erat.* Derselbe beginnt, während das *Gloria Patri* am Schluß die große Terz hören läßt, merkwürdigerweise mit einer Verwandlung derselben in eine kleine. Was die Struktur betrifft, so finden wir ein durch seine beiden Quartenschritte markantes Motiv im Baß (s. u.), das eine Terz höher im ersten, hierauf im zweiten Tenor (als »Begleitung« des sich selbst imitierenden Basses) erscheint. Die Oberstimmen dagegen reproduzieren, während der Alt zunächst (erstes *sicut erat*) als Ausfüllstimme figuriert[1]), in gegenseitiger Bezugnahme das von Vers 5, 6 und 8 her wohl präsente Thema (*Climacus*). Das *in principio* wird in sämtlichen Stimmen zu verschiedener Zeit auf einem Ton rezitiert (mit Ausnahme der letzten Silbe), woran sich eine feierliche Kadenz schließt, welche in die Tonart der Dominante moduliert.

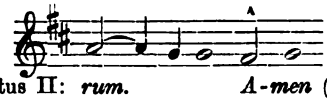
Der zweite Halbvers bringt im wesentlichen die gleichen Motive in anderer Verarbeitung. Während das zweite Thema, welches etwas veränderte Gestalt annimmt, man vergleiche die beiden Motive:



vom Baß zum Tenor II, alsdann zum Tenor I (Begleitung des Basses) sich wendet, zeigt sich das Motiv der Oberstimmen (das erste) zuerst im Alt; der Cantus II begleitet, der Cantus I imitiert zweimal hintereinander: in der Quinte und Terz beginnend, während der Alt das Thema in der *Tonica* repetiert. Bald verschwindet jede eigentliche Thematik.[2]) Der Meister beläßt es dabei, den angeregten Gedanken in freierer Form austönen zu lassen.

Das erste *Amen* im Sopran ist fehlerhafterweise in DB dupliziert. Die ganze Tonfigur (vergl. Ps. IV, 9) verlangt nur ein *Amen*, wie auch weder in PM noch in DM ein Wiederholungszeichen eingetragen ist; also:



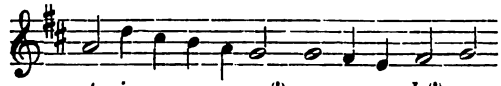


[1]) Das zweite *sicut erat* ist schon Nachahmung.

[2]) Auch hier gilt das Wort von A. W. Ambros über Orlando: »Nach wenigen Takten schüttelt er den Zwang ab, als finde er die Plage nicht lohnend, da er ja ohne sie ebenso treffliche Musik machen kann« (l. c. III pag. 356).

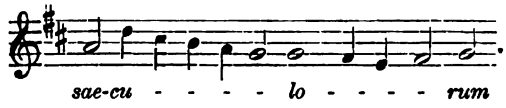
Digitized by Google

Die Dehnsche Ausgabe enthält ferner im zweiten Tenor eine Stelle in folgender Fassung:

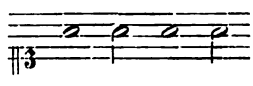


Amen, wobei das Wort *saecula* ganz fehlt!

Dazu zwei unrichtige Unterlegungen! Da Lasso die Stelle für Textierung freigibt, hat sie nach den Regeln so zu lauten:

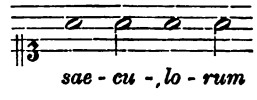


Eine weitere mit ♭ versehene Stelle im Cantus II (unmittelbar vor dem letzten Amen)

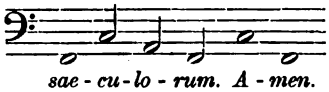


darf selbstredend nicht (wie in DB) mit zwei Amen unterlegt werden, da unter die letzten acht Noten dann vier (!) Amen zu stehen kämen.

Vielmehr muß nach dem Vorgang der übrigen Stimmen obigen vier Noten das viersilbige *saeculorum* zugeteilt werden:



Aus demselben Grund muß im Baß die von Lasso nicht unterlegte, übrigens mit dem vorangehenden *saeculorum. Amen* genau *ad notam* identische Wiederholung so textiert werden:



nicht: *et in sae - cu - la* (wie DB).

Auf die eines Sinnes entbehrende Wiederholung der Textesworte *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen*, (und zwar in allen Stimmen) sei mit kurzem Fingerzeig wenigstens aufmerksam gemacht.

War der erste Psalm im großen ganzen ebenso einfach als kunstvoll gehalten, so verlangte die Reziprozität, der Sinn für Proportionalität einen adäquaten Abschluß. Diesen Zweck erreicht dieses *Sicut erat* durch seine schlichten und doch so tiefempfundenen Melodien wie durch die prächtigen Harmonien, zu welchen ohnehin der sechsstimmige Satz reichste Gelegenheit bietet.

Digitized by Google

Der zweite Bußpsalm (*Beati quorum remissae sunt iniquitates*)

— der 31. Psalm des Psalterium Davids —

umfaßt 16 Verse. Dieselben sind teils für zwei Stimmen: Tenor und Baß (Vers 10 cf. Ps. I, 8), teils für drei Stimmen: Cantus, Alt und Tenor (V. 6 cf. I, 3), teils vierstimmig für Alt, Tenor I und II, Baß (V. 4 cf. I, 4), die übrigen zwölf für fünf, endlich der Schlußvers für sechs Stimmen komponiert. Er bewegt sich (wie Ps. I) im **modus Dorius,** der diesmal von Lasso in die Oberquarte transponiert ist (daher ♭).[1])

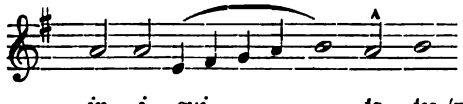
Vers 1. *Beati, quorum remissae sunt iniquitates: et quorum tecta sunt peccata.*

Der erste Halbvers ohne eigentliche Thematik, breit angelegt, preist die Reuigen selig, denen ihre Sünden erlassen sind.

Bemerkenswert sind die einander entsprechenden Fortschreitungen im Cantus und Baß [*(re) missae sunt iniquitates*], sowie die hervortretende Nachahmung des Quartenschritts im Tenor, der später noch des öfteren als beliebtes Motiv sich findet. Dem zweiten Halbvers liegt ein stufenweise aufsteigender Melodiegang (Scandicus) (mit zerlegter erster Note) zugrunde, der zunächst im Tenor I (indes noch nicht vollständig) zum Vorschein kommt. Der Alt setzt nur eine Taktzeit später ein und wird hierbei vom Baß in Terzen begleitet. Den Cantus, der erst das Motiv ganz vorführt, ahmt eine Quinte tiefer der Tenor I nach, diesen wiederum Tenor II, worauf abermals der Cantus (um eine Quarte höher steigend als zuvor) intoniert; zuletzt kommt der Baß in der Tonica einsetzend. Im weiteren Verlauf beschränkt sich eine weitere Durchführung auf die Unterstimmen in der Folge Tenor I, Baß, Tenor II. Wohltuenden Eindruck macht in diesem Vers der melodiöse Reichtum und Fluß im Cantus und Alt (gegen Mitte und Ende des zweiten Hemistichs).

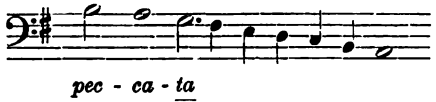
In textkritischer Beziehung geben vier Stellen Anlaß zu Bemerkungen:

1. Das zweite *iniquitates* im Tenor II muß unterlegt werden[2]):



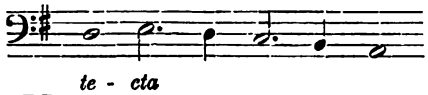
in - i - qui - - - ta - tes (wie in PM und DM)
nicht wie unrichtig in DB: *in - i - qui - - ta(!) - tes*

2. Das erste *peccata* im Baß muß lauten[3]):



pec - ca - ta (entsprechend PM und DM)
nicht: *pec - ca - - - - ta* (cf. DB).

3. Aus demselben Grunde im Baß das dritte *tecta* (von Lasso zur Textierung freigestellt):



te - cta
nicht wie DB: *te - - - - - - cta*

(Parallelstellen für Melismen auf unbetonten Schlußsilben finden sich auch in diesem Psalm in großer Zahl).

---

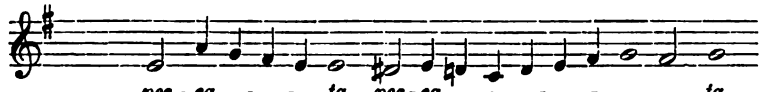
[1]) Diese Transposition ist in DM und DB beibehalten. In der Neuausgabe von Hermann Bäuerle wurde die Transposition in die Oberdominante gewählt, daher ♯ (Finalis A).

[2]) cf. Bellermann, l. c. p. 453.

[3]) cf. Bellermann, l. c. p. 452.

Digitized by Google

4. Im Alt ist folgende Stelle in DB zu rektifizieren:



es müßte heißen: *pec - ca - - - ta, pec - - - - - ca - ta* (cf. Bellermann, l. c. p. 452.)

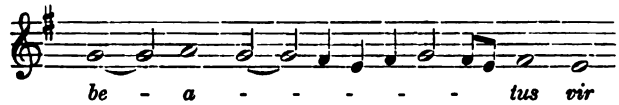
Da aber in PM u. DM kein Wiederholungszeichen steht, ja die Stelle genau und komplett wiedergegeben ist, so lautet sie einfach: *pec - ca - - - - - - - - - - - ta.*

Vers 2. *Beatus vir, cui non imputavit Dominus peccatum: nec est in spiritu ejus dolus.*

Der zweite Vers, schon inhaltlich sich ganz an Vers 1 anschließend, ist auch seiner musikalischen Struktur nach mit diesem sehr verwandt, wird jedoch durch die allmähliche Herausentwicklung eines Themas noch interessanter. Nachdem die beiden Oberstimmen in einer nach Melodie instruktiven Führung den Satz eröffnet, wobei sie *alternatim* von Tenor I in Terzen begleitet werden, imitieren Tenor II und Baß das *beatus*. Letzterer reproduziert in ganz genauer Imitation (excl. die letzte Wortsilbe) den Tenor I. Das *cui non imputavit* wird (abgesehen hie und da von der ersten Silbe) in sämtlichen, nach 1 Takt je sich folgenden Stimmen auf einem Ton rezitiert. Das Thema zu Beginn des Verses über *beatus* wird hier über *nec est in spiritu* in Zerlegung wiedergegeben in der Folge Tenor II, Alt, Cantus, Baß, Tenor I. Der nochmals (1 Ton höher) auftretende Cantus wird von Tenor I und II frei, vom Baß genauer imitiert und schließt in erhaben-langsamen Gang abwärtsschreitend (im vorletzten Takt) mit einer Modulation nach der Tonart der Dominante (mit großer Terz).

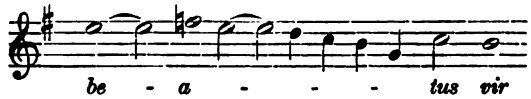
Die Textierung des *beatus* zu Anfang des Verses ist in DB sowohl inkonsequent als auch nach PM und DM unrichtig. Unrichtig ist vor allem

a. der Alt:



statt: *be - a - tus _____ vir* (cf. PM und DM)

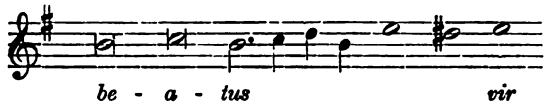
b. unrichtig ist ferner die Unterlegung im Tenor I:



statt: *be - a - tus vir* (cf. PM und DM).

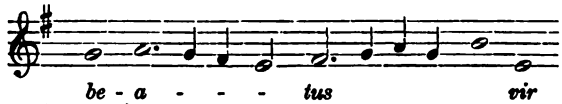
Schon die Konsequenz verlangt nun auch folgende Textierungen:

1. Im Cantus:



statt: *be - a - - - - - tus vir* (DB).

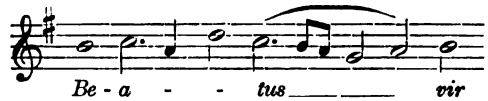
2. Die Wiederholung im Tenor I (von Lasso freigegeben) laute:



nicht wie in DB: *be - a - - - - - - - tus vir* (man vergleiche den Cantus)

Digitized by Google

3. im Tenor II:

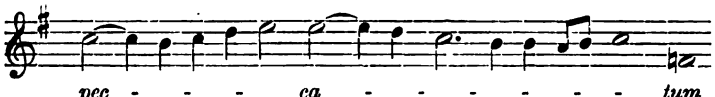


Be - a - - tus vir (cf. PM und DM)

nicht wie in DB: *Be - a - - - - - tus vir.*

Noch zwei Stellen mit Wiederholung des Textwortes müssen, da eine solche in PM und DM nicht angedeutet ist, rekonstruiert werden, daher ohne Wiederholung des Textes lauten:

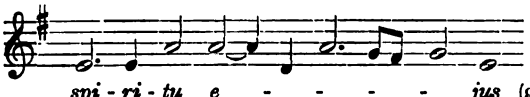
1. Tenor I:



pec - - - ca - - - - - - - tum

nicht: *pec - - - ca - - - tum, pec-ca(!) tum* (wie in DB, übrigens ganz »antialtklassisch«!).

2. Alt:



spi - ri - tu e - - - - jus (ganz genau so entsprechend PM und DM)

nicht wie in DB: *spi - ri - tu e - jus(!)e - - jus*

Anmerkung: Der Alt singt in der Druckausgabe 1584: *cui Dominus non imputavit.* Die Worte sind umzustellen, also: *cui non imputavit Dominus.*

Vers 3. *Quoniam tacui, inveteraverunt ossa mea: dum clamarem tota die.*

Der dritte Vers (ebenfalls fünfstimmig) bringt nicht die Auflösung des Schlußakkords von Vers 2, sondern nach Art eines Trugschlusses[1]) wird (wie es auch dem grammatikalischen Zusammenhang des Verses als Kausalsatz so recht entspricht) derselbe an den voraufgehenden angefügt.

Dem Gedanken an ein ergebungsvolles Zurückhalten (*tacui*) entsprechend, bewegt sich die Musik in angemessener Ruhe dahin. Das erste *quoniam tacui*, das die vier Unterstimmen homophon[2]) rezitieren, beantwortet der Cantus je um ½ Takt später, so daß das Ganze als Dialog erscheint, der auch im weitern sich fortsetzt. Im zweiten Teil des Verses erscheint mit *dum clamarem* ein ausgeprägteres Motiv, das durch den wiederholten Quartenschritt (besonders im Cantus, der dasselbe in derselben Lage dreimal, das dritte Mal am markantesten hervortreten läßt) sowie durch die mehr als komplette Durchführung selbst, das »den ganzen Tag währende eindringliche Hilferufen« (*clamare tota die*) sinnig vorführt. Die drei ersten Einsätze durch Cantus, Alt, Tenor I drängen sich förmlich, später desgleichen Tenor II und Baß, der die Quartenschritte zu mächtigen Oktavenschritten erweitert und dadurch um so mehr an Wirkung gewinnt. In diesem kurzen Abschnitt lassen sich nicht weniger als 15 unmittelbar einander folgende thematische Einsätze (mit diminuierten und augmentierten Intervallen) zählen: ein seltenes, aber ebenso willkommenes klassisches Beispiel für das Studium wirkungsvoller, steigernder Imitation.

Ein seelenvoller Vortrag, der den Intentionen des Verses vollauf gerecht zu werden strebt, wird einen ergreifenden, durch den erhebenden Schluß (in der Tonica mit großer Terz) wieder beruhigend wirkenden Eindruck hervorzubringen vermögen.

---

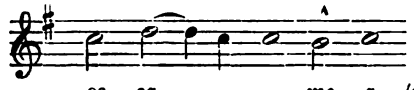
[1]) Die »*clausula imperfecta*« der alten Musiktheoretiker.

[2]) Betreffend die Behandlung des *quoniam* (*recitando* auf einem Tone) vergleiche man folgende Parallelstellen Ps. I, 8; II, 4; III, 4, 16, 18, 19, 21; V, 15.

Digitized by Google

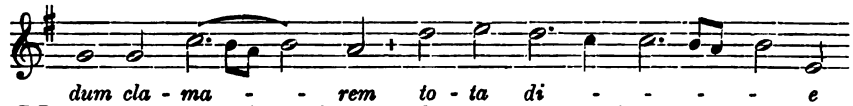
Nach Seite der Textunterlegung müssen zwei Stellen besprochen werden:

1. Cantus:



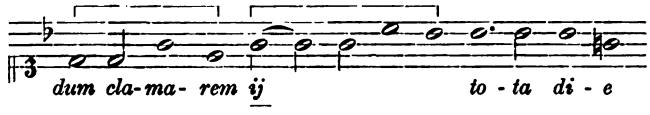
os - sa *me - a* (cf. PM und DM)
nicht: *os - - - sa* *me - a* (wie DB)
(cf. hiezu Bellermann, l. c. p. 452).

2. Folgende Stelle im Cantus ist in PM nicht unterlegt, sondern mit ⌐𝄋⌐ bezeichnet. Da DM auch nur ein Wiederholungszeichen hat und auch die übrigen Stimmen nur den ganzen Text wiederholen, muß sie lauten:



dum cla - ma - - rem to - ta di - - - - - e
nicht wie in DB: *dum cla - ma - rem* (!), *dum cla - ma - - rem* (!) *dum cla* (!) *- ma - rem*

Unmittelbar daran anschließend notiert Lasso (cf. DM) wie folgt:



dum cla-ma- rem ij *to - ta di - e*

Da es sich um eine steigernde Wiederholung des *dum clamarem* handelt, ist *dum clamarem* zu wiederholen, nicht etwa *tota die* zu unterlegen (wie DB):

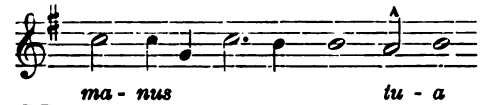
also: *dum cla - ma-rem*
nicht wie DB: *to - ta di - e*

Vers 4. *Quoniam die ac nocte gravata est super me manus tua: conversus sum in aerumna mea, dum configitur spina.*

Auf die drei fünfstimmigen Verse folgt in Vers 4 ein einfacherer vierstimmiger Tonsatz (Cantus tritt ab), der in seinem ersten Teil homophones Gewand trägt, übrigens durch die gewichtigen charakteristischen Schritte im Baß und die »darauf ruhenden« Harmonien und die dadurch bewirkte eigenartige Klangfarbe auch das moderne Ohr sehr anregt.[1]) Im zweiten Hemistich zeigen sich drei Motive; streng genommen ist es indes ein und dasselbe; zum mindesten hängen sie engstens zusammen. Der *semitonus* über *conver-(sus)* erscheint über *in aerumna (modo contrario)*, das dritte Motiv über *dum configitur* gibt (mit Weglassung der zwei ersten Noten) die Intervalle des ersten frei wieder. Übrigens verschlägt es nichts, die drei Motive auch unabhängig voneinander aufzufassen. Das erste (im Tenor I auftretende) wird von den drei Unterstimmen (in kleinster Enge) imitiert. Ersterer beginnt auch das zweite Motiv, woran dieselbe Art der Durchführung sich schließt. Ähnlich wickelt sich das dritte ab. Ein Beweis für die meisterhafte Durchführung im Ganzen ist die Anbringung von 15 Einsätzen in diesem kleinen Halbvers, die mindestens die drei ersten Noten genau wiedergeben. Nach dieser Seite gleicht also Vers 4 sehr seinem Vorgänger.

In textkritischer Hinsicht muß auf drei Stellen berichtigend hingewiesen werden:

1. Im Tenor I unterlege man das *manus tua* wie folgt:



ma - nus *tu - a* (cf. PM und DM)
nicht wie DB: *ma - - - nus* (!) *tu - a* (obige Lesarten wage ich nicht zu ändern).

[1]) Über die Behandlung des *quoniam* durch Lasso vergl. Vers 3.

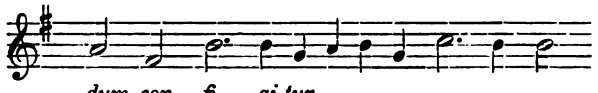
Digitized by Google

2. Das *conversus* im Tenor II muß lauten:

(cf. PM und DM)

nicht wie DB: *con-ver - - - sus* (!)

3. Das letzte *dum configitur* im Tenor II (von Lasso freigegeben) verlangt (analog wie die übrigen 14 Einsätze) folgende Unterlegung:



nicht (wie ganz unrichtig) in DB: *dum con - fi -(!) - - - - gi - tur*

Vers 5. *Delictum meum cognitum tibi feci: et injustitiam meam non abscondi.*

Im fünften Vers nimmt der Cantus seinen Part wieder auf. Das erste Thema erscheint zuerst im Cantus. Die im zweiten Takt erfolgende genaue Imitation durch Tenor II wie auch später im Baß, findet im Alt eine Begleitung in Terzen. Bald machen sich die Stimmen (zuerst Tenor I und II) an die zweite Hälfte des Themas (cf. das über *cognitum* gesetzte kleine Motiv), das nunmehr in gewählter Abwechslung neben dem Hauptthema auftritt. Noch beachte das zweite *feci* im Cantus ($\widehat{a\,a}\ g\ a$).

Auch im zweiten Teil des Verses ist die Beteiligung aller Stimmen an der Durchführung eine sehr rege. Im vorletzten Takte wird der Zuhörer (resp. Leser) von einer nach der bisherigen Struktur unerwarteten Modulation durch die Subdiapente nach der Tonica überrascht.

Die Textierung betreffend müssen drei Stellen besprochen werden:

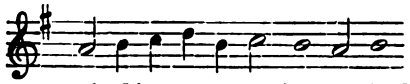
1. Der Cantus singt (bei Dehn) die zweite Silbe des *feci* zu früh:

(cf. PM und DM)

nicht: *fe - - - ci*

(Man vergleiche hierzu das zweite *feci* ebenfalls im Cantus; sowie im Alt, der die Schlußsilbe ebenfalls auf den letzten Ton einer größeren Reihe legt.)

2. Der Cantus singe ferner das zweite *tibi feci* (von Lasso in PM freigegeben), wie folgt:

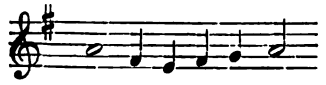


(die kleine Abweichung in DM ist nicht so gut wie PM)

nicht wie bei DB: *ti - - bi fe - ci* (gegen das Stilgesetz verstoßend.)

3. Zu gleicher Zeit deklamiere Tenor I sein *meum* (von Lasso ebenfalls nicht unterlegt)

wie folgt:



nicht: *me - - - um* (wie fehlerhaft in DB).

Vers 6. *Dixi: Confitebor adversum me injustitiam meam Domino: et tu remisisti impietatem peccati mei.*

Mit Vers 6 beginnt ein reich figurierter, kontrapunktisch tief durchdachter Tonsatz. Interessant ist gleich der Anfang: die drei Stimmen setzen (was sonst

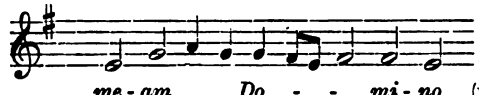
Digitized by Google

gegen die Regel ist) immer je eine Quinte tiefer ein[1]). Das dritte *dixi* klingt in einem Dreiklang feierlich aus. Nach einem homophonen Zwischensätzchen trägt der Tenor (in der Dominante beginnend) über *injustitiam* ein kleines Motiv vor, das vom Alt in Terzen begleitet, alsdann vom Cantus imitiert und im Alt alsbald (in der Tonica) und zum Überfluß vom Tenor noch einmal (in der Subdiapente) wiederholt wird. Beachte die kunstvolle, fast durchgehends skalenartig geführte Kontrapunktik im Alt.

Der zweite Halbvers besonders ist nach letzterer Seite der mit Figuren reichlichst bedachte Abschnitt der Bußspalmen; z. B. die einzige Silbe (*pec*)*cā*(*ti*) weist im Cantus eine Kantilene von nicht weniger als 42 elegant auf- und abwärts sich bewegender Töne auf. Unterdessen kontrapunktieren auch die beiden andern Stimmen nach einer kleineren Imitation (im Einklang) ebenfalls in schönem, glatten Fluß geschäftig weiter. Das kleine Motiv erscheint nochmals in umgekehrter Stimmenfolge. Der Schluß (in der Tonica) ist ein doppelter: zuerst durch Cantus und Alt, alsdann durch alle drei Stimmen (achte auf die Quintenschritte im Tenor).

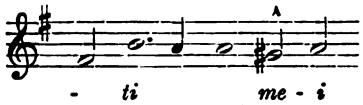
Betreffend Textierung muß folgendes bemerkt werden:

1. Das zweite *Domino* im Cantus (von Lasso freigegeben) kann nicht heißen:



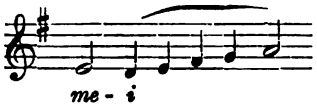
me - am Do - - mi - no (wie in DB) Orlando wage ich nicht zu ändern.
sondern: *me - am Do - - - mi - no.*

2. Die lange Kantilene im Cantus muß so abgeschlossen werden:



- ti me - i (siehe PM und DM)
nicht wie DB: *- ti me(!) - - i.*
(cf. Bellermann, l. c. p. 453.)

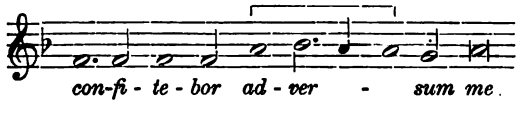
3. Das zweite *mei* in der Mittelstimme laute wie folgt:



me - i (entsprechend PM und DM)
nicht: *me - - - i* (wie DB).

Man vergleiche das noch viel ausgedehntere vorhergehende Melisma über *meam* in derselben Stimme: nicht weniger als 15 solfeggierende Töne über einer unbetonten Schlußsilbe!

Anmerkung. Der Cantus hat in PM über *confitebor* . . . eine andere Lesart:



con-fi - te - bor ad - ver - sum me.

Vers 7. *Pro hac orabit ad te omnis Sanctus in tempore opportuno.*

Ein ganz andrer Charakter ist den drei folgenden Versen eigen. In ernstbewegten Tönen deutet Vers 7 das Fazit der vorausgehenden Gedanken an. Derselbe führt sich sowohl seinem Wort- als Musikinhalt nach ein als einen eindringlichen Appell an alle *Sancti*, daß sie beten möchten um Vergebung der Sünden.

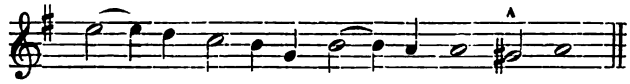
---

[1]) Man denkt hier unwillkürlich an die Stimmung resp. Stimmhöhe der Saiten einer Violine usw.

Digitized by Google

Bezeichnend vor allem ist die durch den ganzen Vers sich hinziehende Reihe von Synkopen, und zwar in sämtlichen fünf Stimmen. Unser Interesse gewinnt sodann gleich die Harmoniefolge der ersten Takte wie nicht minder die gewählte Führung der Stimmen in den letzten Takten. In der Tonart der Dominante (mit großer Terz) begonnen, schließt der Vers (gleichfalls mit großer Terz) in der Tonica ab. Freunde einer ästhetisch geradezu reizenden Stimmenführung werden sich das letzte *in tempore* der beiden Tenöre nicht entgehen lassen.

Das letzte *opportuno* des Cantus am Schluß des Verses in DB bedarf einer besseren Unterlegung; sie muß lauten:



Anmerkung. Die Ausgabe DM unterlegt im Sopran und Alt: »*Pro te orabit*« statt *Pro hac orabit.*

Vers 8. *Verumtamen in diluvio aquarum multarum ad eum non approximabunt.*

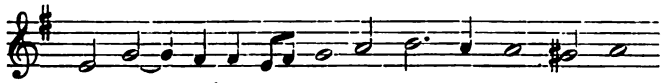
Vers 8 unterscheidet sich äußerlich, zumal er bis zu den beiden letzten Worten *non approximabunt* homophones Gewand trägt, von sämtlichen bisherigen Tonsätzen durch seine Länge. Den (ebenfalls fünfstimmigen) Vers beginnen die vier Unterstimmen ohne Terz, welche Leere indes durch die lebhafte Bewegung in Tenor II (durch zweimaliges, wenn auch kurzes Erscheinen der kleinen Terz) für den Zuhörer verschwindet. Der erste Hemistich erscheint, mit schulgerechter Elastizität vorgetragen, als ein imposantes à la Rezitativ, bei dessen Vortrag selbstverständlich die Beobachtung des mensurierten Rhythmus hinter eine richtige Accentuation des Textes zurücktreten muß. Mit Beginn des zweiten Teils regt sich ein Streben nach Polyphonie (cf. den thematischen Zusammenhang in Tenor I, Baß, Tenor II bei *ad eum*[1]), die bei *non approximabunt* fortgesetzt wird. Das Thema, das von der Dominante ausgehend den Ambitus einer Sexte majestätisch abwärts durchschreitet (wenn man will, erweiterte Reproduktion des Themas von Ps. I, 5; I, 8; I, 12), bringt zuerst Tenor I, dann Tenor II im Einklang, Baß in der Terz, Tenor I abermals in der gleichen Lage; während der Alt sich anschickt, durch Gegenbewegung variierend neues Leben zu erwecken, beginnt der Baß in der Tonica. Im weiteren beteiligen sich noch Cantus (mit Dominante einsetzend) und Tenor II (mit der Terz beginnend). Es folgt zum dritten Mal ein imitierender Einsatz des Basses (abermals in der Terz), und ein solcher des Alt. Ein regelrechter Schluß liegt eigentlich schon im viertletzten Takte vor, der indes durch eine Engführung des Themas im Tenor II, Baß und Tenor I hinausgezögert wird, bis er in plagaler Weise endgültig erfolgt. Ein kurzer Rückblick auf die gravitätische Führung besonders der drei Unterstimmen wirkt lediglich schon vom ästhetischen Standpunkt einer symmetrischen Stimmenführung geradezu wohltuend.

---

[1]) Die Behandlung dieses kleinen Motivs (cf. auch das *dixi* zu Anfang von Vers 6 und *erue me* Vers 9) läßt sich als Beweis dafür anführen, daß Orlando nicht bloß materiell durch die Wucht seiner Harmonien wirkt, sondern auch formell mit den kleinsten Kleinigkeiten sorgfältig umzugehen versteht — Orlando ist nicht oberflächlich noch einseitig harmonisch — vor allem nicht in diesem Werk der Bußpsalmen.

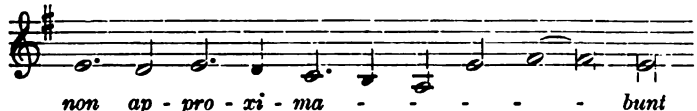
Digitized by Google

Nach Seite der Textlegung müssen bei dem zweiten *approximabunt* im Cantus (von Lasso nicht unterlegt) die Wortsilben verschoben werden:



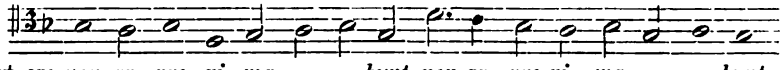
anstatt: *ap - pro - xi-ma - - - - - - - - bunt* (bei DB)
muß es heißen: *ap - pro - - - xi - ma - - - - bunt*

Nach der Dehnschen Ausgabe spricht der Alt nur *proximabunt* statt *non approximabunt*, die Richtigstellung muß lauten entweder (wie in PM genau eingetragen ist):



non ap - pro - xi - ma - - - - - bunt
oder noch besser: *non ap - pro - - - - xi - ma - bunt* (entschieden eine Verbesserung der PM durch DM).

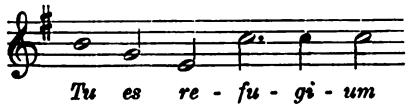
Vom dritten *non approximabunt* des Tenor I an notiert Lasso:



in PM unterlegt er: *non ap - pro - xi - ma - bunt, non ap - pro-xi - ma - bunt*
In DM gibt er die Textierung frei unter gleichzeitiger Einzeichnung nur eines *ij*, also lautet die Stelle entsprechend den übrigen Stimmen: *non ap - pro-xi - ma - - - - - - - - - bunt*

Vers 9. *Tu es refugium meum a tribulatione, quae circumdedit me: exsultatio mea, erue me a circumdantibus me.*

Mit einem sehr markanten Thema (zwei Terzenschritte abwärts, an welche sich aufwärts ein größeres Intervall anschließt) beginnt Tenor II den neunten Vers. Dasselbe, über *tu es refugium*:



Tu es re - fu - gi - um

gesetzt, wird in denkbar engster Führung[1]) durchgeführt (Tenor II, Cantus, Baß, Alt, Tenor I). Bemerkenswert ist ferner die Setzung zweier Ganzschlüsse (in der Tonica) innerhalb des ersten, also eines und desselben Halbverses. Mit *a tribulatione* beginnt ein schöner Wechselgesang zwischen den beiden Unter- und Oberstimmen, wobei je die Mittelstimme vermittelt resp. begleitet. Die Oberstimmen beantworten das *a tribulatione* der Unterstimmen dadurch, daß der Cantus die »Rolle« des Tenor II, der Alt die des Tenor I, dieser die des Baß übernimmt.

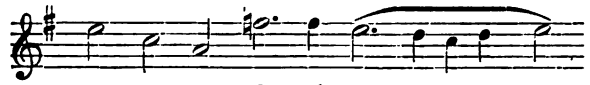
Schlichter ist der zweite Halbvers gebaut: Nach einem rezitierenden homophonen Sätzchen (*exsultatio mea*) will der Meister mit dem folgenden *erue me* besonders eindringlich auf das Gemüt wirken: auf das *erue me* in zwei niedlichen Motiven und deren hingebungsvolle Verarbeitung ist schon im letzten Vers hingewiesen worden. Eigentümlich wirkt der Schluß in der Dominante, nachdem die Subdiapente und Tonica im vorletzten Takt berührt wurden. Der Cantus schreitet zur Dominante, wodurch zwischen Cantus und Baß im letzten Takt ein verdeckter Quintenschritt sich bemerkbar macht, der indes bei mehr als vierstimmiger Komposition bekanntlich nicht absolut verboten, oft kaum vermeidlich ist.

---

[1]) Ein klassisches Beispiel gedrängtester Engführung, wobei die vier imitierenden Stimmen je in der Distanz nur einer Taktzeit sich folgen, modern ausgedrückt: eine vierfache Imitation in einem Takte!

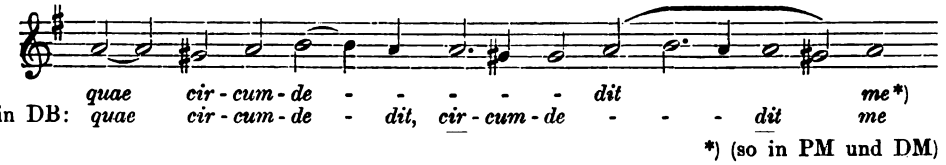
Digitized by Google

Die Textierung 1. im Tenor I (in DB) bedarf einer Richtigstellung insofern, als die Konsequenz, mit welcher die übrigen Stimmen das *refugium* deklamieren, nahelegt, folgendermaßen zu singen:



Das Melisma auf der letzten Silbe findet ein Pendant im Tenor (zweites *refugium*).

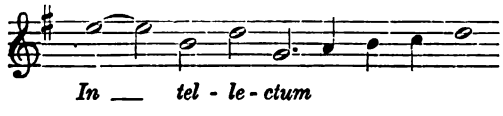
2. Ferner bedarf die Stelle im Cantus über *circumdedit me* einer Verbesserung: da eine Textwiederholung in PM nicht angemerkt ist, so unterlege man wie folgt:



*) (so in PM und DM)

Vers 10. *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris: firmabo super te oculos meos.*

Nach diesen mächtig wirkenden Versen wirkt um so zarter und weicher, dabei frisch und lebendig der zehnte Vers, ein Duo für Tenor und Baß.[1]) Dasselbe bietet eine Reihe kontrapunktischer Schönheiten. Die Unterstimme ist nichts anderes als eine zusammenhängende Kette von Nachahmungen der in der Oberstimme sich folgenden Themata (abgerechnet die nötigen kurzen Kadenzen und Modulationen). Das erste (über *intellectum* gesetzte, mit der Tonica beginnende) im Baß wird *ad notam* vom Tenor imitiert:



Nach einem vorübergehendem Schluß in der Sekunde folgt eine Reihe kleiner Motive, die, noch nicht vollständig vorgetragen, schon von der andern (sei es in der Dominante — *et instruam te* zweimal — sei es in der Subdiapente — *hac qua gradieris* — sei es in der Sekunde — das zweite *hac qua*) aufgenommen werden. Der *Climacus* als Darstellungsmittel des »Dahinschreitens auf dem Wege« ist hier bestens angebracht. Noch kürzer sind die beiden Motive des zweiten Halbverses, der sich als geradezu schlagfertiger Dialog präsentiert. Der Quintenschritt, der die beiden *firmabo* im Tenor trennt, ist auch im Baß gewahrt. Die entstehenden Terzen klingen prächtig. Das anscheinend frei bearbeitete *super te* im Baß ist eine ganz getreue Imitation: die Sechzehntel sind zur Belebung des Ganzen eingeschoben und das Intervall der Terz über *su-per* im Tenor erscheint in der Antwort zur Oktave augmentiert. Wie in der Oberstimme die drei folgenden *oculos meos* unter sich durch symmetrischen Bau in innigster Relation stehen, so auch in der Unterstimme, in welcher das zweite *oculos* eine Quinte höher gesetzt ist (als man erwartet), wodurch zugleich ein Übergreifen beider Stimmen von reizender Klangfarbe erzielt wird. Das dritte *oculos* des Cantus, in seiner Form eine Repetition des ersten, findet seine Beantwortung eine Oktave tiefer. Beachte noch den ungezwungen-natürlichen, schon durch das Motiv selbst gegebenen Gang (cf. Baß) zum ruhigen Abschluß des Verses.

---

[1]) Auf dieses Duo macht Ambros besonders aufmerksam mit den Worten: »in anscheinender Anspruchslosigkeit bringt es einen Geniezug um den andern« (l. c. III, 355).

Digitized by Google

Vers 11. *Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus.*

Mit Vers 11 wird die fünfstimmige Bearbeitung des Psalms wieder aufgenommen. Der Cantus führt ein nach Melodie wie Rhythmus markantes Thema vor (Quintenschritt abwärts und zurück) beginnend mit der zweiten Dominante, das sich in der Folge Cantus, Altus, Tenor II, Tenor I, Baß abwickelt und in der Art der gedrängten Engführung an den Anfang des Vers 9 erinnert. Nach der Durchführung ertönt es noch ein zweites Mal im Cantus. Die Quintenschritte greifen musterhaft ineinander. Der Rhythmus in den Einzelstimmen bietet seine Schwierigkeiten[1]) für das volle Verständnis des Ganzen. Um so einfacher gestaltet sich der zweite Teil des Verses. Ganz eigenartig ist die Art des (auf der Terz erfolgenden) Schlusses resp. der Modulierung nach demselben, wobei der untere Leitton ganz fehlt und der Baß von der Terz aus zum Schlußton springt. Im ganzen Werk der Bußpsalmen begegnet uns solche Schlußweise nur hier.

Vers 12. *In camo et fraeno maxillas eorum constringe, qui non approximant ad te.*

Das den Vers 12 eröffnende Thema ist der Form wie der Art seiner Durchführung nach (wohl zufällig) sehr verwandt mit dem über *dum clamarem tota die* (V. 3) gesetzten. Bei der Imitation laufen Varianten mitunter: so befindet sich im Baß eine freiere Umkehrung der im Tenor II stehenden Variante. Der Tenor I mit seinen mächtigen (Quinten-) Schritten dient als Ausfüllsel und hat mit den übrigen Stimmen (excl. das augmentierte erste Intervall) nichts gemein. Am Schluß des ersten Halbverses zeigt sich zunächst eine Modulation nach der Subdiapente, doch wenden sich die andern Stimmen alsbald zu der Tonica zurück. Der Abschluß erinnert ganz an Vers 8 und ist auch hier ein kombinierter: An den im vorletzten Takt bereits erfolgten regelrechten Schluß fügt sich nach Wiederholung des Textes noch ein zweiter (plagaler), wobei Cantus und Tenor I als liegende Stimmen je die Tonica als solides Ferment festhalten. Der Vers schließt plagal ab. —

Anmerkung. In der Prachthandschrift (München) findet sich an mehreren Stellen des Tenor I und II, Baß eine abweichende rhythmisch mehr zögernde Fassung des *maxillas eorum*, die in DM mit Recht vereinfacht worden ist.

Vers 13. *Multa flagella peccatoris:*
sperantem autem in Domino misericordia circumdabit.

Der 13. Vers zeichnet sich in seiner ersten Hälfte durch volle, sehr gewählte Harmonie aus, wobei der Baß durch seine gravitätischen Schritte besonderes Interesse erweckt. Auch sei auf den Tenor II aufmerksam gemacht, der durchgehends in höherer Lage sich hält als Tenor I.[2]) Durch dieses Übergreifen der Stimmen wird selbständigere Stimmführung bewerkstelligt und die Klangfarbe interessanter. Ganz in der Anlage des ersten Halbverses beginnt nach einer Generalpause der zweite. Im weitern Verlauf macht sich im Tenor I ein Motiv bemerklich, das der Cantus (nach längerer Pause wieder eintretend) in unveränderter Form eine Oktave höher erklingen läßt, um es sofort in noch höherer Lage zu wiederholen: bemerke auch hier die Relation zwischen Cantus und Tenor I, wobei letzterer abermals (wiederum eine Oktave tiefer) *ad notam*

[1]) Ein rhythmisches Kunststückchen, das an die Niederländer-Spielereien erinnern dürfte. Der innere Grund dieser Tonmalerei (über die Worte »Werdet nicht wie Roß und Maultier«) ist nicht ersichtlich, wenn man nicht gar annehmen wollte, Lasso sei ein störrisches Pferd vorgeschwebt.

[2]) Ein klassisches Beispiel dafür, daß die Altklassiker den Tonumfang für 2 Stimmen gleichen Namens (also 2 Tenöre, 2 Soprane usw.) nicht nach Höhe und Tiefe beschränkten, so daß dem Tenor I die höhere Tonregion zugewiesen wäre, dem Tenor II eine niederere — Tenor II und I sind (nach ihrem Ambitus) Parallelstimmen.

Digitized by Google

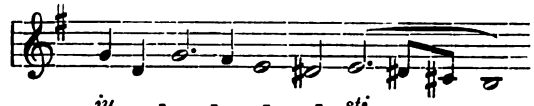
den Cantus beantwortet und dieser hinwiederum nochmals zum kräftigen Abschluß sein Motiv hören läßt, und Tenor II *modo contrario* ihn unterstützt, also ein interessanter Dialog zwischen Cantus und Tenor I! Die liegenden Stimmen verteilen sich hier auf Alt und Tenor I. Der Schluß ist auch hier ein kombinierter. —

Vers 14. *Laetamini in Domino, et exsultate justi, et gloriamini omnes recti corde.*

Der Gedankeninhalt des 13. Verses, der auf den Grundton der Hoffnung gestimmt war, mündet aus in Freude und Jubel: »Freuet euch im Herrn und frohlocket, ihr Gerechten.« Schon die äußere Veränderung des Taktmaßes[1]) signalisiert die veränderte Seelenstimmung. Im weitern Verlauf stellt sich das frühere Zeitmaß wieder ein, als wollte Orlando den bald zum Schluß des Verses durchbrechenden Jubel nochmals zurückhalten. Man beachte noch die (von sämtlichen Stimmen ignorierte) symmetrische Selbstrelation im Baß beim ersten und zweiten *exsultate* (cf. darüber Ps. I, 9; II, 11). Der zweite Teil des Verses beschäftigt sich nochmals mit dem Quartenmotiv des beginnenden Verses (das hier zerlegt erscheint) in der Folge Tenor II, Baß, (Cantus in Terzen), Tenor I (mit diminuiertem ersten Intervall), Alt (mit augmentiertem ersten Intervall). Gegen Ende entwickelt sich noch regeres Leben und selbständiges Weben in den mittleren Stimmen, während die äußern (Cantus und Baß) dem bisherigen Gang getreu dem Schluß gemessen entgegengehen.

In textkritischer Hinsicht seien drei Stellen genannt:

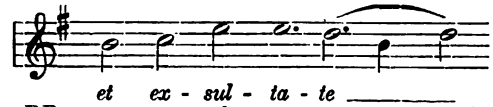
1. Das zweite *justi* im Alt muß nach Analogie andrer Stellen heißen:



(wie ganz richtig in PM und DM)

nicht wie in DB: *ju - - - - - - - sti.*

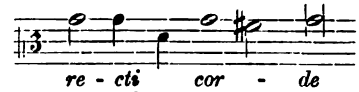
2. Das zweite *exsultate* im Tenor II (von Lasso freigegeben) werde unterlegt wie folgt:



nicht wie in DB: *et ex - sul - ta - - - te* (!)

Auch die übrigen Stimmen (excl. Tenor I) singen die Schlußsilbe *te* zur nämlichen Taktzeit: *ergo fiat consequentia!*

3. Unrichtig ist bei DB der Abschluß des Alt unterlegt:



statt: *re - cti cor - de* (cf. PM und DM).

Vers 15. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Das Gloria Patri charakterisiert sich (wie I, 11) auch im zweiten Psalm durch seine ans Schmucklose grenzende Einfachheit. Ganz in der Tonart der Dominante gesetzt (wie II, 4) wirkt dasselbe gleich zu Anfang (durch die große Terz) sowie durch die unmittelbar folgende Modulation in die Oberquart (viā Tonica), die einen ganzen

[1]) Diese charakteristische Eigenheit: bei Textstellen, die zur Freude, Jubel, Frohlocken auffordern, in der Tonsprache den Rhythmus zu ändern, resp. das *tempus perfectum* eintreten zu lassen, teilt Orlando mit der römischen Schule, voran mit deren *princeps*: Palestrina (Belegstellen finden sich für den Suchenden bald in Menge).

Digitized by Google

Takt festgehalten wird. Nach einem vorübergehenden Ruhepunkt auf der Terz folgt ein vierstimmiger Zwischensatz (Baß pausiert), der seinem innern Charakter und der äußern (rhythmischen) Form nach von den vier Unterstimmen (Cantus pausiert) wiederholt wird, worauf sich alle Stimmen zum Abschluß vereinigen. Dieses *Gloria Patri* ist — nebenbei bemerkt — ein eklatantes Beispiel für gravitätische Führung des Basses.

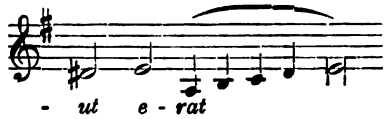
Anmerkung. In der Ausgabe Dehns fehlt beim letzten *et Spiritui sancto* im Tenor I und II, und Baß die Silbe et.

Vers 16. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Das *Sicut erat* (als der obligat sechsstimmige Abschluß des Psalmes) übertrifft, wie natürlich, an Großartigkeit der Anlage die vorhergehenden Verse. Zu Beginn treten gleichzeitig drei Themen auf, die melodiös wie rhythmisch voneinander sehr verschieden gehalten sind.[1]) Beim folgenden Einsatz der drei Unterstimmen übernimmt Tenor II den langgestreckten »*cantus firmus*« des Cantus I, Tenor I den leichtbewegten des Cantus II, der Baß den mehr synkopierten des Alt. Da die drei Oberstimmen[2]) mit dem Einsatz der drei Unterstimmen abtreten, erscheinen die geschickt erfundenen Kantilenen der letztern als ein interessantes Echo der ersteren. Noch ist dieses nicht verklungen, da ertönt das Thema des Cantus II im hinzutretenden Alt, das erste *sicut erat* des Alt im Cantus II, während vom ersten Thema nur die erste langgestreckte Note mit folgender kurzer Reminiszenz (*modo contrario*) im Cantus I erscheint. Von den übrigen Einsätzen über *Sicut erat* korrespondieren sich imitatorisch Tenor I und Baß, während Tenor II frei kontrapunktiert. Der Schluß des ersten Halbverses erfolgt auf der zweiten Oberdominante, der zu Anfang des zweiten sich zu der Tonart der Dominante (mit großer Terz) wendet.

Über *et in saecula* lassen sich zwei Themen herausschälen. Während Cantus I fortlaufend frei kontrapunktiert, tritt das eine im Alt auf (wird nur von Cantus II imitiert); das andre vom Baß gleichzeitig vorgetragene (Gegenthema) gibt Tenor II wieder (in der Dominante), Tenor I in schüchternem Anfang (in gleicher Lage), worauf es ein zweites Mal im Baß erscheint. Nunmehr hört jede strengere Nachahmung auf[3]): der Tondichter hat es vorgezogen, den Psalm mit möglichster Volltönigkeit, die eben hauptsächlich durch selbständige Führung erzielt wird, imposant abzuschließen[4]). Der Schluß ist, wie so oft in diesem Psalm, ein kombinierter: zuerst authentisch (im drittletzten Takt), alsdann mit Anwendung liegender Stimmen (Cantus I und Tenor II) plagal mit kräftig und befriedigend ausklingender großer Terz.

Die Unterlegung 1. des *Sicut erat* in Alt und Baß muß wegen des gleichen Themas konsequent heißen:



cf. PM und DM (bei DB ist sie jedesmal unrichtig, auch nicht konsequent).

[1]) Man vergleiche die ganz gleiche oder doch sehr ähnliche Anlage des *Sicut erat* im sechsten und siebenten Bußpsalm.

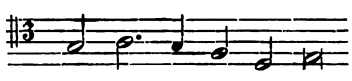
[2]) Beim 2. Einsatz des Alt fehlt in DB die Silbe *sic-(ut)*.

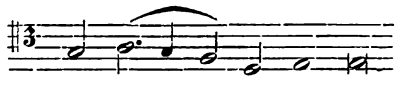
[3]) Vergl. das Wort von Ambros pag. 20 dieser Studie (Ende des ersten Psalms).

[4]) Auch in diesem Psalmabschluß fällt die jeden Sinnes entbehrende, in allen Stimmen wiederkehrende Textesdeklamation auf: — *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen — saeculorum. Amen.*

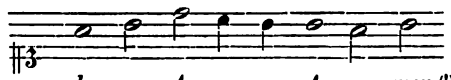
Digitized by Google

2. Vor der Fermate (über allen Stimmen, die sich schon in PM findet), ist in DB bei Tenor II eine unrichtige Wiederholung des Textes eingetragen.

Statt: 

muß es heißen (wie deutlich in PM und DM): 

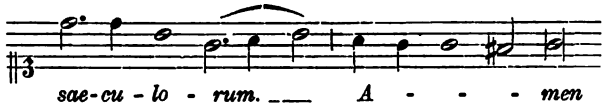
3. Die beiden letzten *saeculorum. Amen* des Cantus bedürfen noch einer Besprechung.

Das Vorletzte, in der Fassung der DB: 

muß rekonstruiert werden entsprechend PM (ohne Wiederholung).

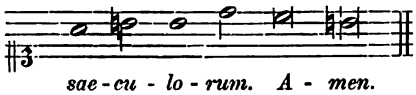
also: *saecu-lo - rum. A - - - - - men*

Die unmittelbar sich anschließende Notenreihe ist von Lasso zur Textierung freigegeben. Dehn versieht sie mit drei Amen (also fünf Amen hintereinander!). Nach dem Vorgang der anderen Stimmen ist zu wiederholen: *saeculorum. Amen*, ergo zu unterlegen:



(letzteres dem vorhergehenden *Amen* ganz *adäquat*).

4. Ähnlich hat die Unterlegung der freigelassenen Notenreihe im Cantus II (Abschluß des Psalmes) zu geschehen; nicht wie bei Dehn mit drei Amen (im ganzen also vier Amen!), sondern ebenso einfach als von Lasso als selbstverständlich vorausgesetzt:



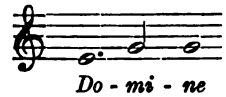
Digitized by Google

Der dritte Bußpsalm (*Domine, ne in furore tuo . . . . . quoniam*)

— Psalm 37 des Psalterium Davids —

im **modus Phrygius** komponiert, umfaßt 25 Verse, wovon die überwiegende Mehrheit (19) für fünf Stimmen, 1 (Vers 10) für Cantus, Altus und Tenor (cf. Ps. I, 3; II, 6), 1 (Vers 17) für Alt, Tenor und Baß (neue Variante) also zwei für drei Stimmen, 1 (Vers 5) für zwei Stimmen (Alt und Tenor), 1 (Vers 8) für Altus, Tenor I, Tenor II und Baß (cf. I, 4; II, 4), 1 (Vers 20) für Cantus, Alt, Tenor I und II (cf. I, 9), also zwei für vier Stimmen, endlich der Schlußvers für sechs Stimmen gesetzt ist. Die Originaltonlage wurde in DM, DB und in der Neuausgabe von H. Bäuerle beibehalten.

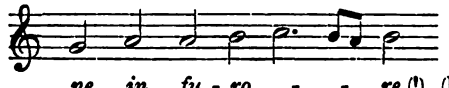
Vers 1. *Domine, ne in furore tuo arguas me: neque in ira tua corripias me.*

Die den Psalm eröffnende Invokation *Domine*  durch den Cantus

Do - mi - ne

findet in dieser Form Imitation nur im ersten Tenor und zwar alsbald; der Alt begnügt sich mit einfacher Rezitation, der Baß bringt die Umkehrung des Terzenintervalls, der Tenor eine Verengung. Beim zweiten *ne in furore* korrespondieren abermals Cantus und Tenor I. Das im ersten Tenor (1 Quarte höher) sich wiederholende Motiv nimmt nun auch der Baß (eine Oktave tiefer) auf. Während die Faktur dieses ersten Eröffnungsverses (wie es sich gebührt) mit breiterer Anlage bedacht ist, ist der zweite Halbvers ungleich bewegter: die Stimmen tragen ihn unter dreimaliger Wiederholung des Textes mit behender Leichtigkeit und distinkter Akzentuation zumeist homophon vor. Das Motiv des Basses über *neque in ira tua* mit seinen weitausgreifenden Stimmschritten,[1]) findet seine Beantwortung im ersten Tenor (*modo contrario*), alsdann in dieser neuen Form wieder durch den Baß. In den Oberstimmen ersetzen graziöse Modulationen (zunächst in die Terz der Tonart, das zweitemal in die Oberquarte, alsdann durch die Tonart der Dominante (*C*) zum phrygischen Finale) ausgeprägtere Thematik.

In textkritischer Hinsicht ist die Unterlegung (des ersten *furore*) im Cantus zu rektifizieren.

Statt: 

ne in fu - ro - - re (!) (bei DB)

muß es heißen: *ne in fu - ro - re* (cf. PM und DM)

und zwar sowohl mit Hinweis auf das Stilgesetz[2]) (vollends bei Sechzehntelnoten), als auch auf vier weitere Stellen (im selben Vers), wo unbetonte Schlußsilben ohne Bedenken mit Melismen bedacht sind: cf. das zweite *arguas* im Cantus, das dritte *tuo* sowie *corripias* im Tenor I und das erste *arguas* im Tenor II.

Das *corripias* des Tenor II (nach DB) kann als ganz unrichtig nicht bezeichnet werden. Da aber die authentische Lesart in PM und DM vorliegt, so liegt kein Grund vor, eine andre an deren Stelle zu setzen.

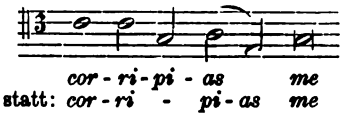
---

[1]) Eine der Einprägung besonders würdige Stelle *(Locus classicus)* für die charakteristische Baßführung Lassos.

[2]) cf. Bellermann, l. c. p. 450.

Digitized by Google

Nach Lasso muß also die Stelle lauten:

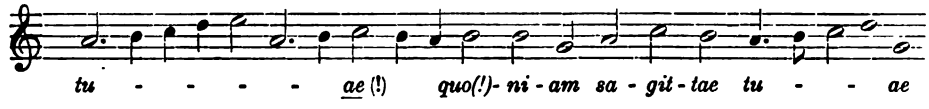


Vers 2. *Quoniam sagittae tuae infixae sunt mihi: et confirmasti super me manum tuam.*

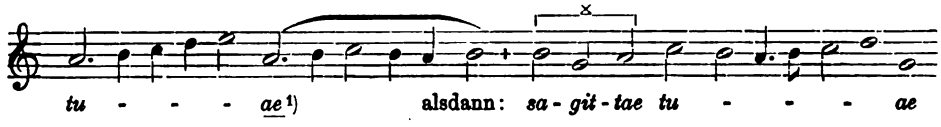
Das in der Tonica beginnende Motiv zu Beginn des zweiten Verses wird von Tenor II, Cantus und Alt je in der Subdiapente beantwortet, während die ursprüngliche Lage erst im Baß wieder erscheint. Im folgenden zeigen die Stimmeneinsätze wenig Relation (mit Ausnahme vielleicht des letzten *infixae* im Cantus, imitiert durch den Baß — Quarte zur Sexte erweitert, auf die Umkehrung im Alt spielt Tenor II mit einer kleinen Dehnung an). Im zweiten Halbvers hat Tenor II über *et confirmasti* diesen Quartenschritt sich zu eigen gemacht, den in engster Folge der Baß sofort verwertet. Den belebten Climacus über dem letzten *manum* im Cantus gibt in fließender Weise der Baß in der Subdominante wieder. Der Vers klingt in einen kombinierten Schluß aus: an den authentischen (Modulation nach der Unterdominante) schließt sich nach Fortsetzung des kontrapunktischen Webens (Skala vom zweiten Tenor und Baß je hälftig übernommen) zuletzt der plagale Schluß an, der durch die Verzögerung mittels verzierter Synkope breite, daher befriedigende Wirkung erzielt.

In textkritischer Beziehung geben in diesem Vers sechs Stellen Anlaß zu korrigierenden Bemerkungen:

1. Ganz korrumpiert ist (cf. Dehnsche Ausgabe) die Fassung des Tenor II gleich zu Beginn des Verses, die nie lauten kann:

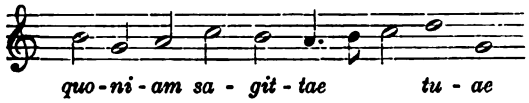


Anlaß zu dieser sehr mangelhaften Unterlegung gibt wohl die Wiederholung des *quoniam*, das in den andern Stimmen (excl. Alt) nicht wiederholt wird; es handelt sich vielmehr nur um die Wiederholung der beiden Wörter *sagittae tuae*. So wäre also zunächst das vorangehende *tuae* richtig (cf. PM und DM) zu unterlegen, was ohne Zwang folgendermaßen geschieht:



Für den Einsatz von *sa - gittae* gerade bei dem zweiten *h* spricht der gleichzeitig mit Repetition einsetzende Cantus: *sa - gittae*, sodann das Motiv über *sagittae* (mit ⌐×¬ angedeutet), welches sofort im Alt aufgenommen wird.

Soll oder will aber das *quoniam* doch repetiert werden (obiges Dreinotenmotiv kann recht wohl auch als Verkürzung des *Quoniam*-Motivs, das im Baß unmittelbar vorangeht, interpretiert werden) so müßte die Stelle lauten:



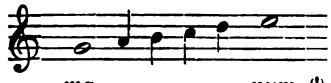
welche Fassung allerdings (cf. spartierte Partitur!) ziemlich schwer vorzutragen wäre; doch ist dies (zumal für Orlando-Rhythmus) die schwerste Stelle noch nicht.

[1]) Das Melisma auf der unbetonten Schlußsilbe ist kein Hindernis (cf. Vers 1).

Digitized by Google

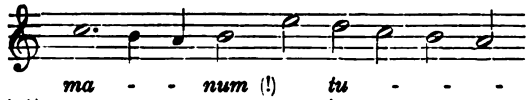
Eine nachträgliche Ineinsichtnahme der Pergamenthandschrift (PM) bestätigt letztere Lesart als die von Lasso selbst (auch in DM) fixierte.

2. Das *manum* im Cantus (2. Halbvers) unterlegt Dehn:



ma - - - num (!)
muß natürl. heißen: *ma-num* (cf. PM und DM).

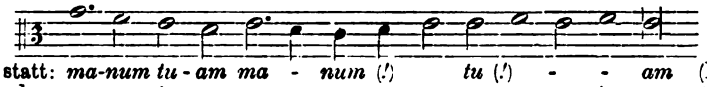
3. An derselben Stelle (beinahe gleichzeitig) ist im Tenor I unterlegt:



ma - - num (!) *tu - - -*
statt: *ma - - - num tu - - -* (cf. PM und DM).

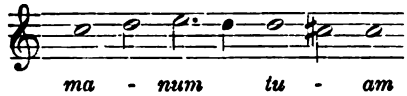
Dadurch wird auch dieses *tuam* (Tenor I) zur Imitation des Cantus (in der Oktave).

4. Die beiden letzten *manum tuam* im Alt sind in DB fehlerhaft unterlegt:



statt: *ma-num tu - am ma - num* (!) *tu* (!) *- - am* (DB)
muß es heißen { entweder: *ma-num tu - - - - am, ma-num tu - am* (cf. PM)
oder: *ma-num tu - am, ma - - - num tu - - am* (nach DM).

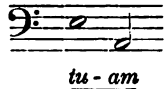
5. Im Tenor I darf das letzte *manum tuam* nicht heißen:



(cf. Bellermann l. c. p. 452.)

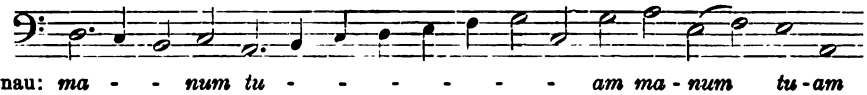
ma - num tu - am
sondern: *ma-num tu - - - am* (cf. PM und DM).

6. Die ganze Anlage des letzten (*manum*) *tuam* im Baß legt nahe, das vorletzte *tuam* (Quintenschritt abwärts) wie das letzte in symmetrisch entsprechender Weise zu unterlegen:



tu - am

Allein auch die vorhergehenden Silben scheinen (bei DB) nicht richtig unterlegt:



In PM heißt es genau: *ma - - num tu - - - - - - - am ma - num tu - am*
(nach dem Vorgang
von DM) in DB: *ma - - num tu - - - - - am ma-num tu - - am.*

Wir haben es also mit zwei Lesarten zu tun, von denen die ursprüngliche entschieden der späteren vorzuziehen ist.

Vers 3. *Non est sanitas in carne mea a facie irae tuae:*
non est pax ossibus meis a facie peccatorum meorum.

Der dritte Vers weist zu Beginn über *non est sanitas* im II. Tenor und Baß eine Stimmführung auf, wie sie sonst in der Kontrapunktik nicht als Muster gilt (drei in gleicher Richtung aufeinanderfolgende Quintenfortschreitungen, die auch durch die Synkopen ihre Berechtigung nicht erlangen dürften). Angesichts dieser Anormalität wären wir versucht, auszurufen: »*non est sanitas!*« Daß Orlando in seinem sprichwörtlich gewordenen urwüchsigen Humor (Laune?) absichtlich zu dieser »ungesunden« Kontrapunktik gegriffen, wer will's behaupten, wer glauben?

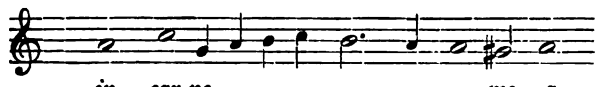
Einen ästhetisch-wohltuenden Eindruck macht die ganze Struktur der Einsätze, wie

Digitized by Google

wir sie in den beiden ersten Bußpsalmen nicht getroffen haben: vom Baß resp. Tenor II klimaktisch aufsteigend durch alle Stimmen bis zum Cantus, — ein imposanter Aufbau! Der erste Halbvers schließt auf der Subdominante.

In textkritischer Hinsicht sind zwei Stellen zu rekonstruieren: je das *in carne* im Cantus und Alt.

1. Der Cantus singe:

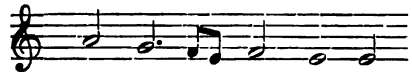


(auch der Alt hat ein Melisma über der Schlußsilbe.)

in car-ne *me - a* (so in PM und DM)

nicht (wie DB): *in car - - - - - ne me - a*

2. Der Alt (unmittelbar vorher) singe:

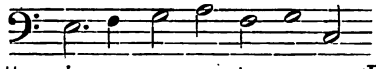


car - ne *me - a* (so in PM und DM)

nicht (wie DB): *car - ne(!) me - a*

Den innigen Kontakt zwischen Cantus und Baß ersehen wir (cf. letzten Vers) auch hier gleich zu Beginn des zweiten Versteils. Das *non est* des Cantus findet sich *ad notam* im Baß, während die übrigen Stimmen ihre eigenen Wege gehen. Eine mehr als geschäftige, wirklich interessante Bearbeitung erfährt das *a facie*[1]*:* auch hier korrespondieren sich Cantus und Baß durch je viermaligen Zuruf (in jedesmal verschiedener Lage).

Anmerkung. Die ursprüngliche Fassung des (*a facie*) *irae tuae* im Baß wurde in der ersten Druckausgabe (DM wohl mit Rücksicht auf fließenderen Vortrag) mit Recht geändert:



statt: *i - rae tu - ae* (PM)

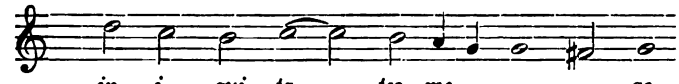
heißt es nunmehr: *i - - rae tu - ae.*

Vers 4. *Quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum: et sicut onus grave gravatae sunt super me.*

In der Anlage des vierten Verses erblicken wir das Seitenstück zu Vers 3: hier wendet sich vom Cantus aus der Stimmeneinsatz abwärts zum Baß. Das vom Cantus in breiterer Anlage *recitando*[2] intonierte *quoniam* repetiert sich (ausgenommen das erste *quoniam* im Cantus und Alt) in allen Stimmen je um eine Quarte tiefer (zweiter Tenor um eine solche höher, Alt läßt eine *diminutio intervalli* eintreten). In der ebenfalls ziemlich gestreckten, mit Synkopen reichlich versehenen Führung des Cantus, Alt und Baß findet die große, drückende Last — Gedanke des zweiten Versteils — interessanten Reflex. Zur Fortschreitung des Cantus und Baß über *super me* cf. Ps. II, 9. Der Abschluß erfolgt in der Subdiapente.

In diesem Vers 4 bedürfen nicht weniger als sieben Stellen einer verbesserten Textierung:

1. Der Cantus singe:



in - i - qui - ta - tes me - - - ae (wie in PM und DM)

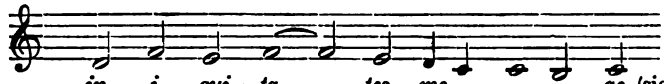
nicht (wie DB): *in - i - qui - ta - - - tes(!)me - - ae.*

[1]) Man denke hier auch an das über die von Lasso beliebte Manier in Behandlung kleiner Motive bei Ps. II, 8 Gesagte.

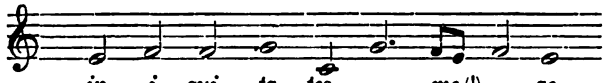
[2]) cf. Ps. I, 8; II, 3 und 4; in diesem Ps. III noch Vers 16, 18, 19 und 21, endlich V, 15.

Digitized by Google

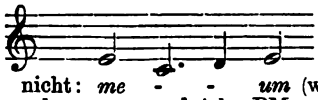
2. Ähnlich singe der Alt das erste *iniquitates meae*, wie folgt:



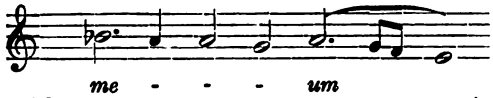
3. Das zweite unmittelbar folgende *iniquitates* im Alt (von Orlando freigegeben) darf nicht lauten:



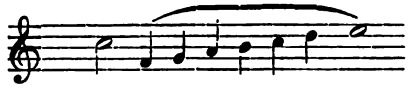
4. Das erste (*caput*) *meum* ebenfalls im Alt muß anders textiert werden:



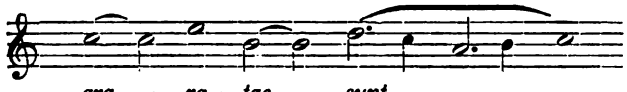
5. Im Tenor II muß das zweite (*caput*) *meum* (von Lasso nicht unterlegt) lauten:



6. Das *onus*:



7. Der Cantus deklamiere das *gravatae sunt*:



Vers 5. *Putruerunt, et corruptae sunt cicatrices meae a facie insipientiae meae.*

Auch nach dieser Reihe von fünfstimmigen, ziemlich breit angelegten Tonsätzen ist es eine angenehme Abwechslung und zugleich Erholung, sich wieder an einfacherer d. h. leichter verdaulicher Kost zu laben.

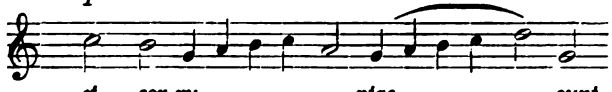
Der fünfte Vers ist ein Duo für Alt und Tenor, in dieser Gruppierung zugleich eine neue Variante. Dem kurzgefaßten Text entspricht eine ziemlich bewegte Kantilene. Das erste Motiv wird in der Dominante, das in der Unterterz beginnende zweite (das erste an rhythmischer Lebendigkeit noch übertreffend) im Einklang imitiert. Das dritte, dem zweiten wenigstens in den ersten Noten sehr verwandt, hebt sich von der Oberstimme durch seinen fließenden *modus contrarius* markant ab (das Überspringen der Stimmen ist von interessanter Wirkung). Im zweiten Halbvers behält die Unterstimme die Rolle des Vorsängers bei; die andere beantwortet das *in facie* im Einklang, das *insipientiae* in der Dominante. Alsdann beginnt sie einen freien, ziemlich umfassenden Kontrapunkt (man vergleiche Ps. II, 6), der das im Tenor abermals erscheinende Thema

Digitized by Google

in schwungvollen skalenförmigen Gängen begleitet. Am Schluß des instruktiven Sätzchens treffen sich beide Stimmen in der Subdiapente.

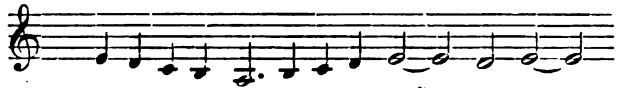
An zwei Stellen muß die Textlegung rekonstruiert werden:

1. Das *corruptae sunt* im Tenor muß lauten:



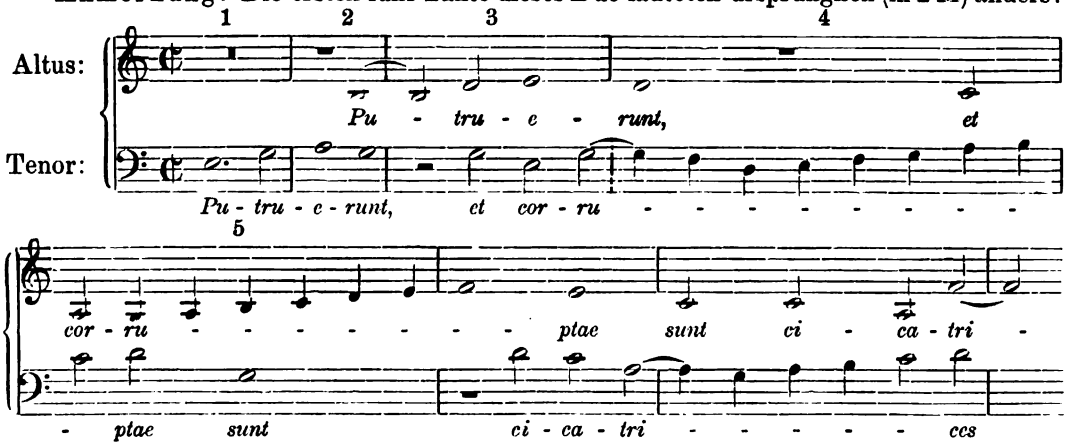
(cf. PM und DM)

2. Das Melisma über *me - ae* im Alt darf durch die vorzeitig deklamierte Schlußsilbe nicht unterbrochen werden, also nicht:



(wie DB)
(cf. PM und DM).

Anmerkung: Die ersten fünf Takte dieses Duo lauteten ursprünglich (in PM) anders:

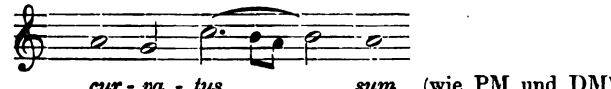


Vers 6. *Miser factus sum, et curvatus sum usque in finem: tota die contristatus ingrediebar.*

Mit Vers 6 greift der Komponist wieder zum fünfstimmigen Satze. Das mit der Unterdominante beginnende Thema wird sofort vom Cantus in der Tonica aufgenommen. Die folgenden Einsätze im ersten und zweiten Tenor sind echt phrygisch. Der ziemlich spät eintretende Baß ist eine genaue Kopie des Alt. Im Cantus erscheint der zweite Melodieteil des von ihm zuvor vorgetragenen ersten *miser factus*. Die daran sich schließende freie Kontrapunktierung sämtlicher Stimmen bewegt sich so ganz dem Charakter des phrygischen Kirchentones entsprechend bis zum Schluß. Ergreifende Wirkung erzielen auch im zweiten Versteil gleich die beiden ersten Akkorde. Mit Ausnahme des *ingrediebar* im zweiten Tenor, auf welches der Baß Bezug nimmt, liegt strengere Thematik nicht vor. Vielleicht läßt sich unmittelbar vor Schluß im Cantus ein weiteres jenem ähnliches Motiv als Form der Umkehrung desselben fassen (die erste Note wäre dabei ausgenommen).

Die Textierung betreffend muß die dritte Silbe des *curvatus* an drei Stellen sorgfältiger behandelt werden:

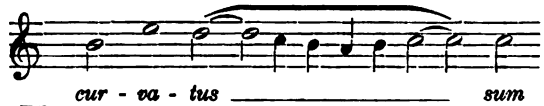
1. Der Cantus singe:



(wie PM und DM)

Digitized by Google

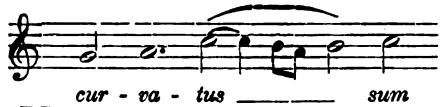
2. Tenor I (beinahe gleichzeitig):



(wie PM und DM)

nicht (wie DB): *cur - va - - - - - tus(!) sum.*

3. Der Cantus (beim zweiten *curvatus*):

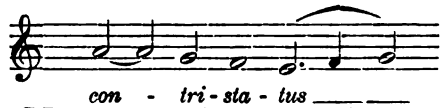


(wie PM und DM)

nicht (wie DB): *cur - va - - tus (!) sum.*

Diese jedesmaligen Melismen über der Schlußsilbe *tus* finden sich ja auch in den richtig unterlegten Stellen über der gleichen Silbe im Alt und Tenor II. *Fiat consequentia!*

Ganz analog muß im zweiten Halbvers die vierte Silbe von *contristatus* (ebenfalls im Cantus) verschoben werden, wie folgt:



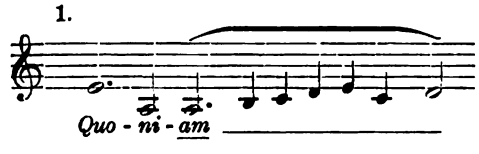
(wie PM und DM)

nicht (wie DB): *con - tri - sta - - tus(!)*

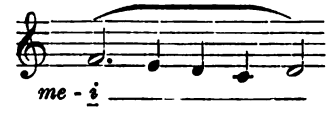
Vers 7. *Quoniam lumbi mei impleti sunt illusionibus: et non est sanitas in carne mea.*

Neuartig nach dem bisherigen ist die Art der Durchführung vorliegenden Themas: vier Stimmen beginnen ihren Einsatz je in der Tonica (Cantus allein setzt in der Terz ein). Wie wenig die altklassische Polyphonie davor zurückschreckt, über einer unbetonten Schlußsilbe (dem *cantus choralis* folgend) ein längeres Melisma anzubringen, dafür finden sich zu Anfang dieses Verses im Alt allein kurz hintereinander drei Belegstellen:

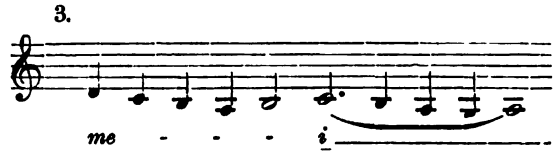
1.



2.



3.



Über *illusionibus* treiben die drei Oberstimmen in lebhafterem Tempo ihr neckisches Spiel (Illustration der *illusiones?*)[1]. Unterdessen knüpfen Tenor II und Baß ein Zwiegespräch an. Im zweiten Versteil herrscht wieder mehr ruhige Rezitation vor: der Cantus hält die Tonica durch sieben Takte fest, desgleichen der Alt die Sexte (freier bewegt sich nur Tenor II). Der Baß endlich wiederholt den gleichen Terzensprung in vier Takten nicht weniger als siebenmal — eine Stimmführung, die in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts sonst ganz verpönt ist und nur ein Meister[2]) sich leisten kann.

---

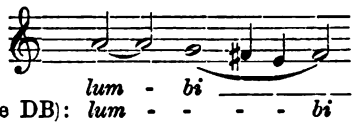
[1]) Man denke hier auch an die unruhigen mit Synkopen reichlich bedachten Stellen über *turbatum est cor* (Ps. VII, 4), *de tribulatione* (VII, 13), *contribulatus* (IV, 18), *inimici* (V, 9).

[2]) wie Orlando.

Digitized by Google

In der Textlegung muß an zwei Stellen eine Korrektur eintreten:

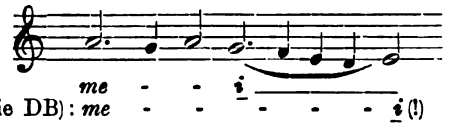
1. Das zweite *lumbi* im Cantus muß lauten:



(cf. das eben in diesem Vers über die Schlußsilben Gesagte.)

(cf. PM und DM)

2. Das zweite (*lumbi*) *mei* im Tenor II (von Lasso freigegeben) unterlege man (wie der imitierende Alt richtig singt):



Man halte auch das erste *mei* im Alt (mit dem gleichen Melisma) daneben.

Vers 8. *Afflictus sum, et humiliatus sum nimis: rugiebam a gemitu cordis mei.*

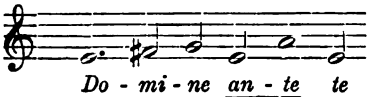
Aus den gedehnten, sich langsam dahinwälzenden Harmonien des achten Verses spricht überwältigender Schmerz und große Betrübnis. Für vier Stimmen (ohne Cantus) komponiert nimmt der Tonsatz von der Tonart der Terz aus seinen Anfang. Hält man das Ende des siebenten und Beginn dieses Verses zusammen, so führt sich letzterer sehr unerwartet ein (Fortschreitung wie bei II, 9; III, 4.). Auch im folgenden behält die Tonart der Terz einen gewissen Prinzipat. Dies zeigt die Modulation bei (*afflictus*) *sum* sowie der Schluß des ersten Halbverses. Im zweiten Teil hält sich der Alt durchweg in seinen tieferen Regionen, ganz entsprechend dem Wortlaut des Textes, der nicht treffender illustriert werden könnte.

Vers 9. *Domine, ante te omne desiderium meum: et gemitus meus a te non est absconditus.*

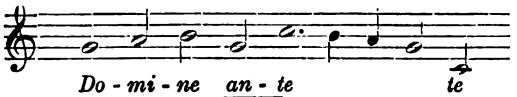
Mit Vers 9 tritt der Cantus wieder zu den vier Stimmen. Das Thema ist relativ ziemlich ausgedehnt, so daß Baß und Tenor II nur die Hälfte, Alt und Tenor I etwas mehr imitieren. Während die Oberstimmen bis zum Schluß des ersten Halbverses, der in der Unterdominante des *modus* (*Phrygius*) erfolgt, sich fortspinnen, wiederholt der Baß sein *Domine ante te* in einer um eine Terz gesteigerten Tonhöhe. Eine noch größere Steigerung tritt im zweiten Versteil ein, die hauptsächlich durch die Modulation nach der Terz erzielt wird (*gemitus meus*). Dieselbe wiederholt sich in der Führung des Tenor II u. Baß (cf. das zweite *gemitus*). Auch der Tenor I trägt durch Imitation des nach oben treibenden Motivs (über dem zweiten *et gemitus*) zur Intensivität des Gefühlsausdrucks das Seinige bei, worin er noch von dem alsbald folgenden Tenor II unterstützt wird. Es herrscht also unter den Stimmen ein förmlicher Wetteifer, durch welchen eben die tiefen Affekte des Herzens (*gemitus*) treffliche Illustration finden. Bemerke noch im Baß bei *a te non est* die Verwertung des umgekehrten Themas (über dem zweiten *et gemitus*). Auch diese Stelle bestätigt nur die Bemerkungen (in Ps. I, 9; II, 11, 14; III, 1) über symmetrische Anlage des Basses.

Betreffend Textunterlage sei bemerkt:

1. Der Cantus eröffnet den Vers mit folgender Kantilene:



Er singe also auch bei der Wiederholung:

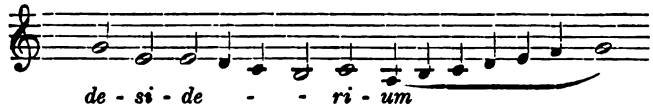


das fordert die Konsequenz.

(cf. übrigens PM und DM, wo diese Textierung richtig eingetragen ist.)

Digitized by Google

2. Der Alt behandle die Schlußsilbe über *desiderium* genau wie das erste Mal (wie auch der Cantus sein erstes und zweites *desiderium* deklamiert):



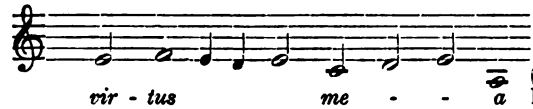
(cf. PM und DM)
nicht (wie DB):

Vers 10. *Cor meum conturbatum est, dereliquit me virtus mea: et lumen oculorum meorum, et ipsum non est mecum.*[1])

Vers 10, ein Terzett für Cantus, Alt und Tenor (entsprechend Ps. I, 3; II, 6), erfreut sich reicherer Kontrapunktik als die genannten Parallelen. Dem ersten Halbvers, der dem Sinn nach in zwei Hälften zerfällt, ist auch in der Tonsprache diese Einteilung gewahrt durch Anbringung zweier Schlüsse in der Subdominante. Das zuerst im Alt auftretende Thema erscheint auch hier (wie schon des öfteren bisher) in der Imitation (Tenor, dann Cantus) in seiner Erweiterung. Das zweite über *dereliquit me virtus* wird fleißig imitiert, so daß sich in der sehr gedrängten Faktur kurz hintereinander in den drei Stimmen sieben Einsätze zählen lassen. Eine fast überreiche Wiederholung des Textes enthält die zweite Vershälfte. Die Mittel- und Unterstimme beschäftigen sich je fünfmal, die Oberstimme viermal mit den Worten *et ipsum non est mecum* — also auch hier in kurzer Folge reichste Thematik. —

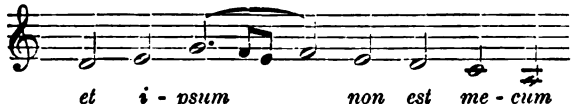
In textkritischer Hinsicht wäre zu bemerken:

1. Das zweite *virtus mea* im Alt (von Lasso in PM freigegeben) ließe sich ohne rhythmischen Stoß nicht vortragen, wie bei Dehn:



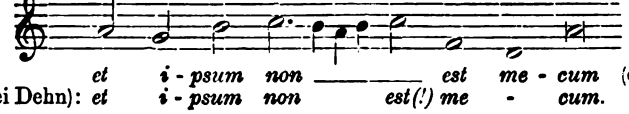
(auch DM hat diese weniger löbliche Textierung)
besser wäre noch:
übereinstimmend mit den übrigen Stimmen, die über *mea* meist nur 2 Töne haben, singe der Alt wie folgt:

2. Das dritte *et ipsum non est mecum* ebenfalls im Alt (von Lasso ebenfalls nicht unterlegt) wird ungezwungen ganz natürlich so unterlegt:



nicht (wie in DB): (grober Verstoß gegen die Regel!).

3. Der gleiche Text legt sich auch (am Schluß) im Tenor nach der Regel ganz leicht unter:



(cf. PM; in DM freigegeben)
nicht (wie bei Dehn):

Vers 11. *Amici mei et proximi mei adversum me appropinquaverunt, et steterunt: et vim faciebant, qui quaerebant animam meam.*

Es folgt eine längere Kette fünfstimmiger Tonsätze, von denen der erste und letzte (V. 16) die gedrängtesten sind. Vers 11, im ganzen homophon gehalten, bietet sehr einfache kontrapunktische Mittel: der Cantus hält sich — geradezu auffallenderweise —

[1]) Das *in me* (nach *conturbatum est*) findet sich im *Diurnale*, wie überhaupt in der *Vulgata*, nicht.

Digitized by Google

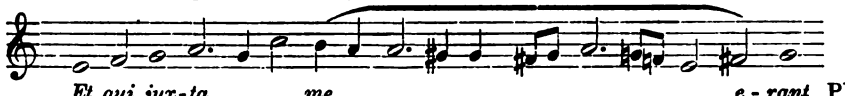
zu Anfang wie zum Schluß rezitierend auf der Terz der Tonart (man denkt dabei an den ähnlichen Abschluß von Ps. III, 7). Die ganze Thematik reduziert sich auf den Terzenschritt bei Beginn des Motivs (mit Anhalten des letzten Tones): das *amici mei* des Cantus macht sich nur Tenor II zu eigen. Der Vers ist ganz dem Sinn des Textes gemäß nicht in zwei Hälften auseinandergehalten. An der fraglichen Stelle (beim *astericus*) begegnen wir vorübergehend dem »phrygischen Schluß« (zum erstenmal), der als eigentlicher Abschluß eines Verses sonderbarerweise im ganzen Psalm nirgends verwendet ist[1]). Der Schluß erfolgt auf der Sexte, die ja im *tonus Phrygius* die Stelle der Dominante vertritt. Auf den ersten Blick merkwürdig ist das »Stillestehen« der Harmonie sowie der Melodie über dem zweiten Teil des zweiten Halbverses: sämtliche Stimmen rezitieren, wenn auch zu verschiedener Zeit, das »*steterunt*« auf einem Ton: will Orlando das *steterunt* malen? Es ist ihm prächtig gelungen.

Vers 12. *Et qui juxta me erant, de longe steterunt: et vim faciebant, qui quaerebant animam meam.*

Ungleich breiter ist Vers 12 angelegt, besonders dessen zweite Hälfte. Das den drei Oberstimmen zugewiesene Präludium über *et qui juxta me erant* hilft ein im Tenor II wirkungsvoll einsetzender Oktavenschritt beschließen, der in engster Führung je nach einer Pause beginnend sofort seine Richtung durch sämtliche Stimmen nimmt: Baß, Tenor I, Alt, Cantus. Hierin eine tonsprachliche Andeutung des *de longe* zu finden, legt sich (der Art Orlandos ganz entsprechend) sehr nahe. Im zweiten Versteil kehrt das Lieblingsmotiv Orlandos (*Climacus*) wieder, der sich hier in die Verarbeitung derart zu vertiefen scheint, daß er sich hinsichtlich der symmetrischen Länge der zweiten Vershälfte anscheinend ganz vergißt. Das Thema wird in (bisher nicht dagewesener) weiter Ausdehnung durchgeführt. Die Einsätze erfolgen von allen möglichen Tonstufen der Skala aus. In jeder Stimme lassen sich zum wenigsten vier, im ganzen deren 22 Imitationen zählen, die sämtlich der (Regel entsprechend) nach einer Pause erfolgen — wahrlich ein Probestück von einem kontrapunktischen Gewebe.

Die Textsilben müssen an vier Stellen anders unterlegt werden:

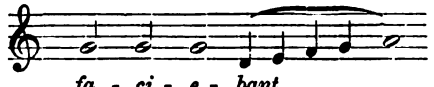
1. Der Cantus singe gleich zu Beginn:



(vergl. PM u. DM)

nicht: *Et qui jux-ta me*(!) *e*(!) - - - - - *rant*
(wie bei Dehn).

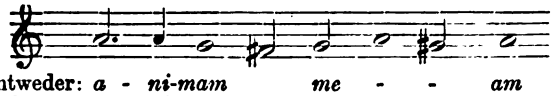
2. Das erste *faciebant* im Tenor I laute:



(cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *fa - ci - e - - - bant.*

3. Das zweite *animam meam* im Cantus (von Lasso in PM freigegeben) läßt zwei Unterlegungen zu:

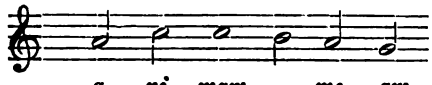


entweder: *a - ni-mam me - - am*
oder noch besser: *a - ni-mam me - am*
aber nicht: *a - ni-mam me - - - am* (wie bei DB und in nicht löblicher Weise auch in DM).

[1]) Bei den mehr als vierstimmigen Abschlüssen übrigens aus erklärlichem Grunde.

Digitized by Google

4. Aus demselben Grund (Vermeidung eines rhythmischen Stoßes) deklamiere Tenor I:



nicht: *a - ni - mam me - - am.*

Vers 13. *Et qui inquirebant mala mihi, locuti sunt vanitates: et dolos tota die meditabantur.*

Das weitverzweigte Stromnetz mit seinen Kanälen mündet wieder ins gemeinsame Bett ein: alles fließt zum homophonen Vortrag zusammen. Wie im ersten Halbvers, so fällt auch im zweiten der Cantus durch seine größere Selbständigkeit vor den übrigen Stimmen mehr in die Augen, die im großen ganzen gleichen Schritt halten. Der schon im drittletzten Takte durch eine Modulation nach der Subdiapente erfolgte authentische Schluß wird durch einen erneuten Einsatz seitens des Basses verzögert. Dieser führt, während Cantus und Tenor II ihre Dominante behalten,[1]) einen Plagalschluß herbei: Der Schluß ist also auch hier ein doppelter.

Anmerkung. Dehn setzt irrtümlich im Tenor II (statt schon früher) die Silbe *tua* an den Schluß.

Vers 14. *Ego autem tanquam surdus non audiebam: et sicut mutus non aperiens os suum.*

Die drei folgenden Verse bieten wenig Bemerkenswertes. An die den Vers 14 eröffnenden zwei Oberstimmen, die das *ego autem* sinnig im Einklang beginnen und beschließen, fügen sich die drei Unterstimmen zur Rezitation des weiteren Textes an. Ihre Mitwirkung dauert indes nicht einmal bis zum Schluß des ersten Halbverses an, der von den beiden ersteren bewerkstelligt wird. Imponiert schon dieser Teil durch seinen kräftigen, frischen Toninhalt, so eignet dieses selbe Charakteristikum vollends der zweiten Vershälfte, die in ihrer Mitte durch eine Generalpause unterbrochen wird. Die bittere Klage eines vor Schmerz verstummenden Büßers (*sicut »mutus«*) kann in der Tat kaum besser wiedergegeben werden als durch dieses kurze, aber eben dadurch charakteristische Verstummen aller Stimmen. Der »Meister« läßt sich bekanntlich sehr oft im Einfachsten erkennen!

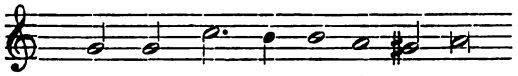
Vers 15. *Et factus sum sicut homo non audiens: et non habens in ore suo redargutiones.*

Dieselbe Stimmung und Affektsbewegung herrscht auch im 15. Vers vor, der ohnehin dem Gedankeninhalt nach mit seinem Vorgänger sich deckt — ganz analog das musikalische Gewand. Der von Anfang an gleichmäßige Gang aller Stimmen wird allerdings in seinem Gesamtverlaufe durch keine einzige Pause unterbrochen — eine Seltenheit bei einem Altmeister! Als Gradmesser der Stimmung läßt sich etwa der Cantus bezeichnen: langsam sinkt er, um allmählich zu steigen. Die Ruhe, die nicht am wenigsten durch die Führung des Basses (besonders gegen den Schluß hin) sehr

[1]) Vergleiche diese kombinierte Art des Schlusses betreffend V. 2 dieses Psalms (und noch viele Stellen).

Digitized by Google

gefördert wird, hält auch in den Oberstimmen an und findet durch den Eintritt der großen Terz (im Alt) einen feierlich-befriedigenden Abschluß. Gerade hier beim Abschluß werde im Cantus das Wort *redargutiones* besser so unterlegt:

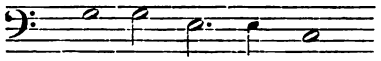
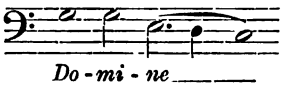


red - ar - gu - - ti - o - nes (cf. PM und DM)
nicht (wie DB): *red - ar - gu - ti - o - - nes.*

Vers 16. *Quoniam in te Domine speravi: tu exaudies me Domine Deus meus.*

Aus der Zerknirschung und Klage reift in dem Büßer lebendiges Gottvertrauen, dem er in direkter Aussprache an den Herrn Ausdruck gibt (erster Halbvers), um sich der Erhörung seines Flehens zu versichern (zweiter Halbvers).

Auch hier verdanken die Harmonien ihre Feierlichkeit vorzugsweise der Führung des Basses, der hier in drei Tönen abwärts schreitet — Erweiterung der in Ps. II, 9; 4, 8 berührten Fortschreitung. Das im (Cantus zu Beginn der zweiten Vershälfte) schüchtern auftretende *tu*[1]) wird alsbald von den andern Stimmen begeistert aufgenommen und vom Cantus selbst (in höherer Tonlage) wiederholt. Das *Domine Deus meus* (zumal bei gesteigertem Vortrag) gestaltet sich zu einem von zuversichtlichem Vertrauen getragenenErguß des menschlichen Herzens.

In textkritischer Hinsicht fällt (nach DB) die Stelle im Baß (am Schluß) über *Domine Deus meus* auf. Daß die vier letzten Noten mit *Deus meus* zu belegen sind, fordert die Imitation im Cantus über *Deus meus*; nun bleiben noch übrig die Noten (nach Dehn):  Den drei ersten muß *Domine* unterlegt werden, da es sich um die Imitation des Tenor I handelt; also bleiben noch: punktierte Note mit *semibrevis*; sollen diese beiden auf der Schlußsilbe (— ne) ein Melisma begründen, dann ist das punktierte e im Baß einfach ein Druckfehler, das in d zu korrigieren ist, also: 

Diese Vermutung finde ich bei Einsichtnahme von PM bestätigt.

Anmerkung: Die Dehnsche Ausgabe hat über dem zweiten *speravi* des Tenor II einen Druckfehler. Die letzte Note über *(spe-)ra-(vi)* muß g (nicht a) lauten.

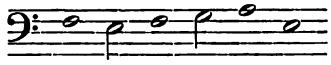
Vers 17. *Quia dixi: Ne quando supergaudeant mihi inimici mei: et dum commoventur pedes mei, super me magna locuti sunt.*

Mit Vers 17 begegnen wir nach Zusammensetzung der Stimmen einer neuen Variante: einem Terzett für Altus, Tenor und Baß. Dem in der Subdiapente beginnenden Tenor folgt der Baß auf dem Fuß mit gleichem Einsatz, um *modo contrario* zu imitieren. Der Cantus erweitert den Terzenschritt zur Quinte. An die nochmalige Bearbeitung des gleichen Themas knüpft sich freie Weiterführung ohne strenge Thematik, die erst im zweiten Halbvers wieder aufgenommen wird. Das erste Motiv derselben wird vom Schluß des ersten Halbverses (cf. Baß über *inimici mei*) herübergenommen und von allen drei Stimmen genau imitiert. — Dazu kommt eine zweite Nachahmung durch den Cantus. Diese Identität[2]) beider Motive über verschiedenen Worten (bei Dehn) legt die Vermutung nahe: das *inimici mei* im Baß könnte unrichtiger Text sein, der durch

[1]) Cf. Ps. V, 26 u. 27.
[2]) NB: Der Baß wiederholt die gleiche Notenreihe im Einklang mit anderem Text.

Digitized by Google

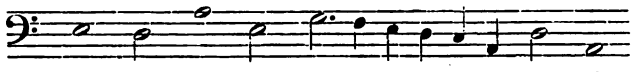
et dum commoventur zu ersetzen wäre. Auch diese Vermutung finde ich bei Vergleich mit DM und PM bestätigt:



statt: *in - i - mi - ci me - i* (DB)
muß es also heißen: *et dum com-mo-ven-tur* (cf. PM und DM).

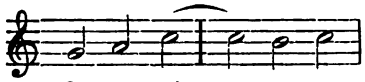
Im Schlußteil des Verses herrscht freiere Stimmenbewegung vor, die sich an Einsätze anschließt, welche außer einem aufwärtssteigenden Ton (Terz, Quint, Oktav) etwas Verwandtes nicht bieten.

Die Textierung bei *inimici mei* im Baß muß richtig gestellt werden:



in - i - mi - ci me - - - - - i (cf. PM und DM)
nicht (wie DB): *in - i - mi - - - - - ci(!) me - i(!)*

Anmerkung: Das erste *locuti* im Tenor hat in PM andere Lesart (ohne Verzierung):



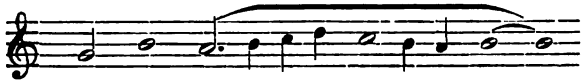
lo - cu - ti sunt

Vers 18. *Quoniam ego in flagella paratus sum:*
et dolor meus in conspectu meo semper.

Vers 18, bei welchem die fünf Stimmen wieder zusammentreten, ist fast durchweg eine Rezitation, wie solche im bisherigen keine Seltenheit waren. Eingeleitet wird der Vers durch das zu Anfang rezitierte *quoniam*[1]). Synkopen sind in selten großer Zahl verwendet. Es sei auch auf die (schon nach modernem Muster zugeschnittene) Modulation in die Terz der Tonart hingewiesen, zu welcher ein chromatischer, leiterfremder Leitton verwendet wird. Im zweiten Halbvers beachte die den Sinn des Ganzen so sehr entsprechenden, langsam sich hinziehenden, von Schmerz erfüllten Weisen besonders im Alt, Baß und Cantus (Synkopen) sowie den Dialog des Tenor I und II bei dem zweiten *et dolor meus*.

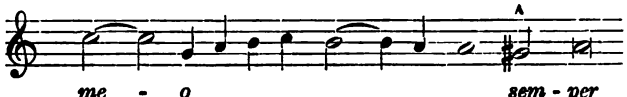
In textkritischer Hinsicht seien zwei Stellen besprochen:

1. Die letzte Silbe von *paratus* in Tenor II werde zu gleicher Zeit gesprochen, wie im Alt, Tenor I und Baß, also:



pa - ra - tus (wie in PM und DM)
nicht (wie DB): *pa - ra - - - - - - - tus* ___.

2. Der Abschluß im Cantus geschehe folgendermaßen:



me - o sem - per (wie PM und DM)
nicht (wie DB): *me - - - - o(!) sem(!) - per.*

Anmerkung. Bei dem *(dolor) meus* des Alt fehlt in DB und DM das ♯ (cf. PM).

[1]) Wie noch in diesem Ps. III, Vers 4, 16, 19, 21.

Digitized by Google

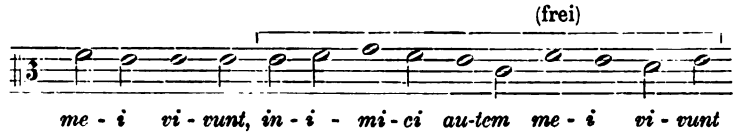
Vers 19. *Quoniam iniquitatem meam annuntiabo: et cogitabo pro peccato meo.*

Außer einer gewählteren Rezitation[1]) ist auch hier nichts wesentlich weiteres zu bemerken. Nach einer langen Pause löst der Cantus den abtretenden Baß ab und scheint sich anschicken zu wollen, in Verbindung mit den drei andern Stimmen den ersten Versteil abzuschließen, was er jedoch nach dieser Modulation in die Subdiapente erst durch seinen Schluß auf der Terz besorgt. Hierbei findet sich kräftige Chromatik (Leitton im Baß zur Tonart der zweiten Subdiapente, große Terz derselben im folgenden Takt). An *pro peccato meo* in der zweiten Vershälfte knüpft sich belebtere Kontrapunktik. Die beiden verwerteten Themen erscheinen in buntester Abwechslung bald unter- bald übereinander. Viermal ist in diesem Dialog zwischen Ober- und Unterstimmen die Neigung vorhanden abzuschließen (nach langer Unterbrechung wieder einmal auf der Tonica des *tonus Phrygius*).

Vers 20. *Inimici autem mei vivunt, et confirmati sunt super me: et multiplicati sunt, qui oderunt me inique.*

Vers 20 ist für die vier Oberstimmen berechnet (ohne Baß). Wegen der kontinuierlich tiefen Töne im Tenor II, die während des ersten Hemistichs anhalten, dürfte dessen Part *in praxi* vielleicht besser dem Baß zugewiesen werden. Das Thema wird *alternatim* in ursprünglicher und umgekehrter Folge behandelt. Nach einem vorübergehenden Schluß auf der Tonica folgt ein kleiner homophoner, durch die schönen Schritte im Baß sich gewählt gestaltender Satz, der mit einer Modulation nach der Tonart der Sexte (cf. III, 11) den ersten Halbvers beschließt. In der zweiten Vershälfte erscheint das zweite *multiplicati* sowohl melodiös wie harmonisch als getreue Repetition des ersten. Bemerkenswert ist die sonst seltenere Verbindung des Plagalschlusses mit dem authentischen in der Weise, daß statt des definitivens Eintretens des letztern zwischen den Akkord der Subdiapente und den Schlußakkord der plagale eingelegt wird (cf. Ps. V, 16)[2]).

Die Unterlegung der Notenreihe über der Fortsetzung des *inimici autem* im Alt ist bei Dehn ganz korrumpiert; es handelt sich um die folgenden Noten, von denen Lasso nur die ersten vier (mit *mei vivunt*) unterlegt hat, während alle folgenden mit dem Wiederholungszeichen versehen sind. Die Textierung laute also:



me - i vi - vunt, in - i - mi - ci au-tem me - i vi - vunt

nicht (wie bei Dehn): *vi - vunt, in - i - mi - ci au-tem me - i vi - - vunt.*

Vers 21. *Qui retribuunt mala pro bonis, detrahebant mihi: quoniam sequebar bonitatem.*

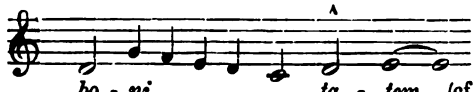
Vers 21 ist ebenfalls vorwiegend rezitativ gehalten; nur wenn es sich darum handelt, einen Schluß herbeizuführen, ist regeres Leben bemerkbar (cf. die vier Einsätze im Cantus bei *qui retribuunt, detrahebant, quoniam sequebar* zweimal). Das Tonstück ist ein beinahe regelrechter »Moll«satz und als solcher von weichem, zugleich ergreifendem Klangcharakter. Der Schluß des ersten Halbverses wird durch eine Modulierung nach der Tonart der Sexte herbeigeführt (cf. III, 11). Das Dur (*C*) klingt inmitten des Moll überaus kräftig, bestimmt, selbstbewußt (ganz dem Sinn entsprechend). Auch die Repetition des *quoniam* in der zweiten Vershälfte gewinnt durch Hinzutreten des Basses wie durch den gleichzeitigen Eintritt der großen Terz gar sehr an Fülle. Desgleichen

[1]) Über das rezitierte *quoniam* vergl. die Parallelstellen Ps. I, 8; II, 3 und 4; III, 4, 16, 18, 21; V, 15.
[2]) Die spätere Harmonielehre bezeichnet diese Schlußform bekanntlich mit V — IV — I.

Digitized by Google

erhöht die Antizipation des *quoniam* durch die vier Unterstimmen und die Imitation im Cantus das Interesse des Zuhörers. Der Schluß in der Tonica gestaltet sich durch seine etwas weiter ausholende Breite majestätisch ruhig.

Die Textlegung des zweiten *bonitatem* im Alt hat in dieser Weise zu geschehen:



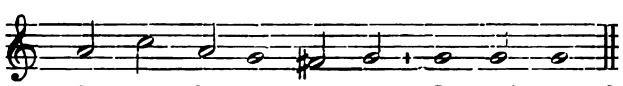
In DM hat Lasso die Textierung freigegeben. Sie muß aber in obiger Weise lauten.

Vers 22. *Ne derelinquas me Domine Deus meus: ne discesseris a me.*

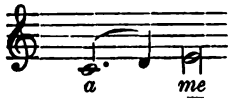
In Vers 22 gehen die Stimmen wieder mehr ihre eignen Wege. Die beiden von den zwei Oberstimmen vorgetragenen Themen werden in einer Weise durchgeführt, daß zuerst das zweite (*Scandicus*) von Tenor II, dann das erste von Tenor I und wiederum das zweite (mit Subdominante beginnend) vom Baß angestimmt wird. Auch das im Cantus über *Domine* gesetzte Motiv wird von einigen Stimmen (ganz deutlich von Tenor II und Baß) verwertet. Der Anfang des zweiten Versteils wird durch ein Motiv bewerkstelligt, das (aus den drei Stufen des Molldreiklangs gebildet) in denkbar engster Führung sich durch Tenor I, Alt, Cantus, Tenor II, Baß hindurchzieht. An diese »Engführung« schließt sich unmittelbar eine zweite (in der Folge Tenor I, Cantus, Alt, Baß), wobei das Motiv einen Ton tiefer klingt, und an diese eine dritte (in gleicher Lage in der Folge Tenor I, Cantus, Tenor II, Baß, Alt und noch einmal Cantus, den der Baß in Terzen begleitet). Eine solch gedrängte Stimmenführung: drei unmittelbar sich folgende Engführungen durch fünf Singstimmen in solch rascher Folge der 16 imitatorischen Einsätze, steht wohl ohne Seitenstück in der Literatur da und verdient schon deswegen genaue Beachtung und eingehendes Studium. Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß das Gelingen derselben zum guten Teil aus der Einfachheit des Motivs selbst resultiert.

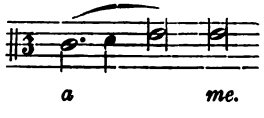
Noch zwei Bemerkungen in textkritischer Beziehung:

1. Nach dem ersten *derelinquas* im Cantus fehlt bei Dehn das »*me*«

also: 

(cf. PM; in DM ist die Textierung freigegeben).

2. Als Ausnahme, die dem »Meister« zu gut zu halten ist, könnte man am Schluß (ebenfalls mildernder Grund) im Alt die Unterlegung »passieren« lassen 

(neue Silbe nach einem Achtel!). Jedoch ein Blick in die Prachtausgabe (PM) und DM überzeugt, daß es sich nicht bloß um eine Schlußnote (*e*) handelt, die in zwei gleiche Teile geteilt durch einen Bindebogen verbunden wäre (cf. DB). Vielmehr steht noch vor der Endnote eine *brevis* (gleicher Höhe) ganz selbständig da, so daß die Stelle so lautet: 

Digitized by Google

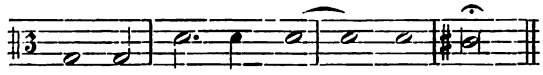
Vers 23. *Intende in adjutorium meum, Domine Deus salutis meae.*

Diese leichte Beschaffenheit und Durchführbarkeit des eben besprochenen Themas ladet den Komponisten ein, in Vers 23 es noch einmal, wenn auch in etwas veränderter Form zu verwenden, die im Alt und Baß mehr gewahrt, in den andern freier gestaltet ist. Es verschlägt übrigens nichts, ein neues selbständiges Motiv zu konstatieren. Auch im zweiten Halbvers sind Motive verwertet, deren markante Kürze sie zu steigernden, eindringlichen Wiederholungen als besonders geeignet erscheinen läßt. Die beiden *salutis meae* im Baß seien (wie noch an vielen Stellen) hinsichtlich ihrer symmetrischen Fassung kurz der Beachtung empfohlen.

Vers 24. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Das *Gloria Patri*, das die Einfachheit mit den gleichlautenden Schlußversen der übrigen Psalmen teilt, zeigt insbesondere, welch scharfes Augenmerk Orlando auf den Kontakt der beiden äußern Stimmen richtet. Nach kurzer Imitation des rezitierenden Basses und der übrigen Stimmen durch den Cantus steigt dieser *gradatim* aufwärts, mit ihm in gleichem Schritt (wenn auch nicht melodisch, so doch rhythmisch) zu gleicher Zeit in präziser Fühlung der Baß. Nach Schluß des ersten Halbverses erscheint im Baß über *et Spiritui* ein aus Subdiapente und ihrem Leitton (*gis*) zusammengesetztes Motiv, das zunächst vom Alt in Terzen begleitet, alsdann von Tenor II (mit verlängerter erster Note), wobei der Tenor I die Terzenbegleitung übernimmt, in der Oktave zuletzt vom Cantus genau imitiert wird. Auch Tenor I deutet das Thema an mit Zuhilfenahme des ♭ und eines synkopierten Rhythmus.[1])

Das zweite *et Spiritui sancto* im Alt ist von Dehn rhythmisch zu weit auseinandergezogen, wodurch am Schluß (zweitletzter Takt) ein »Vorhalt« entsteht.



die ganze Stelle muß lauten: *et Spi - ri - tu - i sanc - to* (cf. DM).

Vers 25. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Der sechsstimmige Schlußvers des dritten Psalmes zeigt im Vergleich mit denen der übrigen Psalmen die einfachste Fassung. Er zeichnet sich demgemäß nicht so fast durch vollendete Thematik als durch geschmackvolle Gruppierung und wirksame Tonfülle aus. Nur an ganz wenigen Stellen treten die Stimmen gemeinsam nebeneinander auf. Die Vorliebe Orlandos, den Cantus II (im Bedarfsfalle) höher zu führen als den Cantus I, macht sich auch hier geltend (ähnlich Tenor II über Tenor I, cf. III, 16 und sonst noch öfter). Auch nach imitierenden Einsätzen[2]) sucht man so ziemlich vergebens (nur zu Beginn des Verses scheint der Baß auf Tenor II und zu Anfang des zweiten Halbverses Tenor II auf Cantus II sich zu beziehen). Um so mehr tritt die Neigung zu Kadenzierungen hervor, wobei Orlando sein Geschick, die Stimmen unbemerkt ein- und abtreten zu lassen, meisterhaft dokumentiert (cf. Takt 4, 7, 12, 14, 15, 18, 21, 23, 26).

Ein gedehnter, an Wirkung prachtvoller Zusammenschluß aller Stimmen beschließt das Ganze.

---

[1]) Niederländische Spielerei!

[2]) Die auch hier sich findende des Sinnes ganz entbehrende Zusammenstellung und Wiederholung von *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen* — (besonders im Tenor II — gar viermal) sei der Vollständigkeit halber wenigstens gestreift.

Digitized by Google

Der vierte Bußpsalm (*Miserere mei Deus*)

— Psalm 50 des Psalterium Davids —

umfaßt 22 Verse, von denen nicht weniger als 16 für fünf Stimmen, einer (Vers 6) für Cantus, Altus, Tenor I und II (cf. Ps. I, 9; III, 20) und einer (V. 15) für Alt, Tenor I und II, Baß (cf. I, 4; II, 4; III, 8) also zwei für vier Stimmen, einer (V. 12) für Cantus, Alt, Tenor (cf. I, 3; II, 6; III, 10), einer (V. 17) für drei Männerstimmen (neue Variante), also zwei für drei Stimmen, endlich einer (V. 9) für zwei (Unter-) Stimmen: Tenor und Baß (cf. I, 8; II, 10) und der Schlußvers für sechs Stimmen komponiert ist. Die Komposition bewegt sich in dem **modus phrygius,** der von Lasso in der Originaltonlage belassen, von Dehn in die kleine Oberterz transponiert worden ist. Auch die Ausgabe von H. Bäuerle wählt letztere Transposition, daher Vorzeichnung ♭♭.

Die fünf ersten Verse (fünfstimmig) bewegen sich im großen ganzen in einfachen Harmonien. Dem Wortlaut getreu gibt der Komponist die Rufe um Erbarmung und Vergebung der Sündenschuld, die schwer auf der Seele des Büßers lastet, in schwerer, ernster, ungekünstelt-natürlicher, charakteristischer Musik.

Vers 1. *Miserere mei Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*

Gleich der Anfang bietet dem Zuhörer Schönheiten der einfachsten Art: ziemlich düster, beinahe leer tönt die hohle, einen Takt ausgehaltene Quinte, die sich durch den an Abwechslung reichen Einsatz der übrigen drei Stimmen immer mehr füllt und an feierlicher Ruhe gewinnt durch die langgezogenen Töne der Mittel- und Unterstimmen (Tenor II und Baß, die im Verhältnis der Umkehrung zueinander stehen). Die oberste Stimme verwendet drei Takte auf Rezitation des *Miserere*, die unterste wenigstens zwei Takte. Damit sichert der Komponist dem Beginn des ergreifenden Psalms eine ruhige, dabei breite Anlage. Das gleiche gilt von der zweiten Vershälfte, die zunächst ebenfalls im Rezitationsstil gehalten bei *misericordiam* durch den Dreiklang auf dem leiterfremden Ton *des* eine weitere überraschende Wirkung erzielt. Getragen, wie begonnen, klingt der erste Vers allmählich aus, wobei auch hier die große Terz[1]) im Tenor I dem Schlußakkord besondere Fülle verleiht. —

Vers 2. *Et secundum multitudinem miserationum tuarum: dele iniquitatem meam.*

An Schönheiten nicht so reich, immerhin solcher nicht entbehrend, präsentiert sich Vers 2, der nach Gedankeninhalt eine Repetition des ersten ist. Durch den Anfang mit dem Dreiklang der Unterdominante statt mit dem der Tonica, der als Auflösung des vorausgehenden Schlußakkords (nach *c* moll) betrachtet werden könnte, vermeidet der Komponist eine Einförmigkeit. Der Schluß des ersten Halbverses wird nicht, wie man erwarten könnte, durch den Dreiklang auf der Septime der Tonart (*f*) (nach der Tonica), sondern durch eine Modulation nach der Unterdominante bewirkt. Der zweite Halbvers bringt nach einer Generalpause eine Fortschreitung sämtlicher fünf Stimmen nach unten (so meint der Zuhörer). Formell wird dieser theoretische »Fehler« durch Kreuzung der Stimmen (Sopran und Alt) vermieden. Das gemeinsam vorgetragene,

[1]) Über den Gebrauch der Terz (am Schluß) durch Orlando resp. seine Vorgänger vergleiche die sehr treffenden Notizen bei Dommer, Musikgeschichte (1878) p. 155.

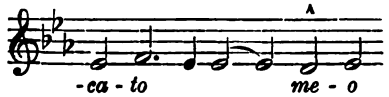
Digitized by Google

(schon *naturā* mit spondeischem Rhythmus bedachte) *dēlē*, welches zwei volle Takte einnimmt und in beiden Silben harmonisch identisch klingt, macht den Eindruck tiefster Demut und Niedergeschlagenheit. Nach nochmaliger allgemeiner Pause, die immer etwas Besonderes ausdrücken will, zumal bei mehr als vierstimmigen Kompositionen, schließt der zweite Vers mit etwas freierer, lebendigerer Führung der Einzelstimmen.[1]) —

Vers 3. *Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.*

Dieselbe Harmoniefolge verbindet, wie Vers 2 mit 1, so V. 3 mit 2. Auch der rezitierende Ton hält an zunächst in allen Stimmen und mit Unterbrechung von zwei Takten wieder gegen Schluß des ersten Hemistichs, der (nach unbemerktem Abtreten der Oberstimme) durch Synkopierung in den Mittelstimmen verzögert wird und dadurch den Einsatz der ersteren um so wirksamer erscheinen läßt. Der Vers endigt nicht mit dem phrygischen Schluß, sondern mit der Tonart der Unterdominante.

Die Stelle im Alt über *peccato meo* muß so unterlegt werden:



(richtig in PM und DM)

nicht (wie DB): *-ca - to me - - o*[2])

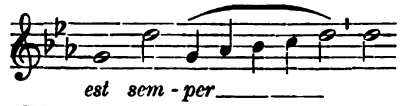
Nach dem antizipiertem Ton ein förmliches Atemzeichen einzusetzen geht nicht an, wohl aber ließe sich ein kleines Absatzzeichen anbringen, um das Gleiten der Stimme anzudeuten (vergl. die Parallelstelle Vers 4 *cognosco* im Alt).

Noch sei das zweite *a peccato meo* im Tenor I besonders delikatem Vortrag empfohlen.

Vers 4. *Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.*

Vers 4 beginnt in der Tonart der zweiten Unterdominante (*f*), die nach der durch Cantus und Baß (welche alsbald zu pausieren beginnen) herbeigeführten Modulierung nach der Subdiapente ein zweites Mal erscheint. Nach imitativer Wiedergabe des in Tenor II rezitierten *quoniam* (cf. III, 18 und 19) in allen Stimmen spinnen die Oberstimmen das Tongewebe weiter und schließen den ersten Hemistich in der Tonart der Oberterz, wobei besonders auf die mustergültige Unterlegung des Textes hingewiesen sein soll, wie sie bei »*cognosco*« im Cantus und Alt vorliegt (vgl. das bei Vers 3 Gesagte). —

Im zweiten Halbvers zeigt sich eine an Ps. III, 12 lebhaft erinnernde Durcharbeitung des *Climacus* (drei bis vier abwärts steigende Töne, wovon der erste gedehnt) in engster Führung: es lassen sich 11 thematische Einsätze zählen. Das erste »*est semper*« im (Tenor II muß zur Vermeidung eines rhythmischen Stoßes) unterlegt werden:

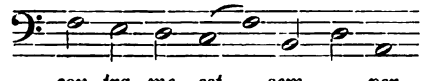


etc.

(wie PM und DM)

nicht (wie DB): *est sem - - per* (auch die unmittelbar folgenden Noten sind von Dehn ganz fehlerhaft behandelt).

Die Wiederholung (von Lasso freigegeben) lautet vielmehr:



nicht: *con-tra me est sem-per* (wie DB).

[1]) Die große Terz befremdet auch hier nicht, gehört vielmehr zum Wesen des »phrygischen« Schlusses.

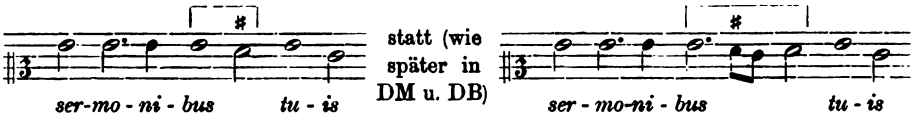
[2]) cf. über diese wichtige Regel Bellermann, l. c. 4. Aufl. 1901 p. 453.

Digitized by Google

Vers 5. *Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:*
ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas, cum judicaris.

Mit Vers 5 tritt unter den Stimmen wieder ruhigeres, gleichmäßigeres Verhältnis ein, wiewohl es an selbständigen, unter sich weniger zusammenhängenden Einsätzen nicht gerade fehlt. Erst mit dem zweiten Versteil erscheint ein deutlich hervortretendes Korrespondieren zwischen Tenor II und Baß, das um so merklicher wird, als die Fragen und Antworten dieser zwei Stimmen durch jedesmalige Pausen der andern abgewartet werden. In dieser Weise treten zwei Motive hervor, während die Oberstimmen sich in Wiederholungen des Textes ergehen. Aus dieser unselbständigen Stellung tritt nur Tenor I schüchtern hervor, um nach einer kleinen Pause eine Reminiszenz aus dem ersten der beiden Motive hören zu lassen; und es ist gerade, als wollte Tenor II den Willen dieser kleinen Leistung noch kurz vor Schluß des Verses dadurch belohnen, daß er ihm nochmals durch bestätigende Antwort gleichsam zuwinkt[1]).

Anmerkung. Über dem *sermonibus* des Cantus findet sich in PM eine einfachere Lesart:



Vers 6. *Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:*
et in peccatis concepit me mater mea.

Der nach Stimmenverteilung (Cantus, Altus, Tenor I u. II) mit Vers 20 des vorhergehenden Psalmes verwandte Vers 6 bringt in diesem (wenn auch anspruchsloseren) Gewand doch die spezifischen Klangfarben des *modus phrygius* in besonderem Grade. Der Schlußakkord des vorhergehenden Verses löst sich in den Dreiklang der zweiten Unterdominante auf, moduliert selbst wieder in die Oberterz, von da in die Sekunde (mittels Ganztonschritts im Baß cf. Ps. II, 9; III, 4, wo wir diesen beliebten harmonischen Schachzug des Tondichters[2]) zur Erreichung eines besonders feierlichen Ausdrucks kennen lernten). Die gleiche Akkordfolge kehrt im fünften Takt wieder. Der »phrygische Schluß« beendet den ersten Versteil. Der Anfang des zweiten Teiles repräsentiert (durch zwei Takte) die Transposition des beginnenden ersten (ein Ton tiefer). Die Wirkung ist auch hier dieselbe, wie ja auch der logische Gedanke in beiden Vershälften dem Charakter der hebräischen Poesie entsprechend identisch ist. Zum erstenmal erscheint hier der »phrygische Schluß« als endgültiger, zugleich sehr breiter Abschluß des Verses.

Vers 7. *Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.*

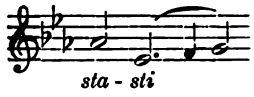
Mit Vers 7 beginnt sich's wieder zu regen. Wird schon äußerlich die Wirkung durch Hinzutreten des Basses eine vollere, so wird sie noch intensiver durch das imposante Dahinströmen der Stimmen. Welch mächtige Tonwellen geleitet der Baß an unser Ohr, mit welch leichterem Spiel erfreut uns nicht der Alt! — Der Beginn der zweiten Vershälfte bringt in vier Stimmen (mit Ausnahme des Cantus, der den Erzählungston wählt) ein kleines Stück Thematik über *incerta sapien(tiae)*, desgleichen über *manifesta(sti)* in den gleichen Stimmen (in den beiden Unterstimmen gegen Ende des Verses).

---

[1]) Dabei tritt eine *diminutio intervalli* ein.
[2]) In Übereinstimmung mit den übrigen Altklassikern.

Digitized by Google

Die Textunterlegung beim zweiten *(manife)stasti* im Tenor II (von Lasso freigegeben) muß lauten:



(vergl. Cantus gleichzeitig).

nicht: *sta - sti* (wie in DB).

Vers 8. *Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.*

Den achten Vers (ebenfalls fünfstimmig) leitet ein interessantes Präludium der Oberstimmen ein. Aus rhythmischen Gründen müssen die Wortsilben des *Asperges* sowohl im Alt als Tenor anders (als in DB) behandelt werden; der Alt singe:

(cf. PM und DM)

statt: *A - sper - - ges me,*

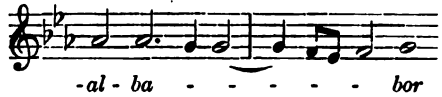
der Tenor:

(cf. PM und DM)

statt: *A - sper - - ges me.*

Nach Hinzutritt der Unterstimmen erfolgt alsbald eine Modulation nach der Oberterz. Unterdessen hat Tenor II mit einem *Scandicus* den zweiten Halbvers begonnen, der ein Gegenstück wird zu dem zweiten Teil des vierten Verses (cf. Ps. I, 5, 8; II, 1 besonders II, 3; III, 22). Die Imitation geschieht in der Folge Tenor II, Alt, Tenor I, Baß, Cantus. Es folgt eine Modulation nach der Obersekunde. Während dasselbe Motiv sich im Alt über »*et super nivem*« wiederholt, wenden sich die übrigen Stimmen von demselben ab. In dem zweiten »*et super nivem*« des Baß erscheint die Imitation des Tenor II. Nicht mustergültig in DB ist:

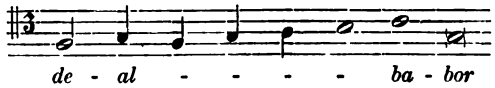
1. Im Alt die Textunterlegung beim zweiten *dealbabor*, sie muß natürlich heißen:



(weder PM noch DM haben ein Wiederholungszeichen!)

nicht: *-al - ba - bor, de - al - ba - bor*(!)

2. Das letzte *dealbabor* des Tenor II ist bei DB doppelt unrichtig behandelt, es muß heißen:



(von einer Ligatur über der zweiten und dritten letzten Note ist in PM und DM nichts zu sehen).

Vers 9. *Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.*

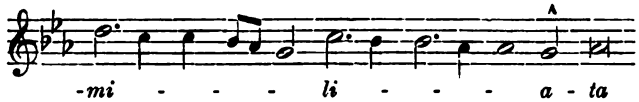
Auch nach dieser länger währenden Inanspruchnahme durch die bisherigen in größerem Stil angelegten, dazu düster-ernsten, fast schwermütigen Passagen wirkt eine Abwechslung geradezu wohltuend. In Vers 9 begrüßen wir ein liebliches, äußerst kunstgerechtes Duo (für Tenor und Baß). Der erste Versteil ist (von Anfang bis Schluß fortlaufend ohne Wortrepetition) eine geschmackvolle, das im Text liegende Freudige sinnig treffende, abwechslungsreiche Reihe von Melodiegruppen, die von der Oberstimme (mit kleiner Abweichung bei *meo*) *ad notam* imitiert wird. Das frei behandelte *et laetitiam* bringt die Modulation nach der Subdiapente (mittels chromatischen Leittons). Das im zweiten Halbvers im Baß ertönende Motiv wird von der Oberstimme nur angezogen, aber nicht ganz vorgesungen, was dann erst geschieht, nachdem der Baß es ganz vorgetragen hat (cf. Ps. I, 3; II, 1; III, 10). Ganz ähnlich ist der Bau des folgenden: Das Motiv der Unterstimme (über »*ossa humiliata*«) wird zunächst vom Tenor ignoriert, wo-

Digitized by Google

für er einen durch ein ganzes Diapason in halben Noten stufenmäßig herabsteigenden Kontrapunkt einschiebt, der von dem in gehäuften Synkopen geführten Baß umspielt wird. Dieser übernimmt alsdann jenes von der Oktave in halben Noten abwärts steigende Motiv und führt es bis zur Tonica, während der Tenor einen Teil des ersten Baßmotivs durchführt und zur Modulation die erwähnten Synkopierungen geschickt verwertet. Der zweite Hemistich bietet also einen hübsch durchgeführten Chiasmus der Motive und reiht sich in seinen Schönheiten dem ersten ebenbürtig an. Das Ganze dürfte als Paradigma in jeder Chrestomathie oder Grammatik des Kontrapunkts Platz finden.

Betreffend Textunterlegung ist (cf. Vers 4) in DB das doppelte *humiliata* in beiden Stimmen entschieden zu beanstanden: es kann nach der Stilregel (cf. Bellermann, l. c. p. 452) nur ein »*humiliata*« unterlegt werden (in PM ist auch kein besonderes Wiederholungszeichen eingetragen) und in DM ist die ganze Stelle im Tenor vollends unterlegt:

also Tenor singe:

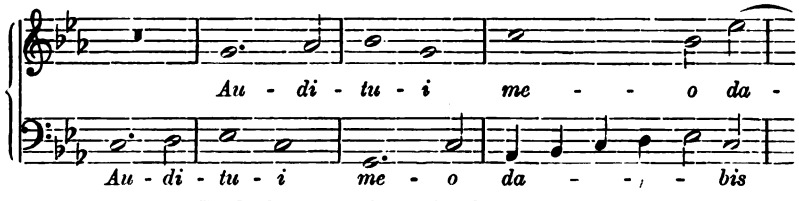


(cf. DM)

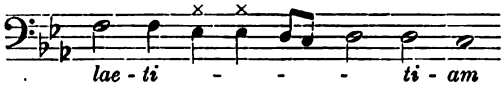
nicht: -mi-li - a - ta, hu-mi-li - a - ta (!)

ähnlich im Baß, der ein klassisches Paradigma für drei sich folgende Antizipationen bringt. Auch an dieses Duo hat Lasso später noch einmal seine »Feile« angelegt. Wenigstens finden sich in der früheren Fassung der Prachthandschrift hier an zwei Stellen abweichende Lesarten.

1. Der Beginn des Duo lautete ganz anders (in heutiger Notation):



2. Über *laetitiam* des Baß findet sich in PM folgende Figur:



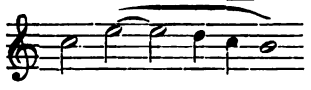
Vers 10. *Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.*

In den nächsten Versen präsentieren sich uns besonders ernststimmende Tonbilder. Vers 10, der nach Schattierung und nach seinen Hauptzügen gleich je in den ersten drei Takten dem folgenden Vers auffallend ähnelt, trägt die Bitte vor, Gott möge sein Antlitz von den Sünden abwenden. Mit welchen Mitteln erreicht dies der Meister gleich zu Beginn? In langem Seufzer verharren sämtliche Stimmen, die auch melodiös innigst zusammenhängen (Tenor II = Alt, Baß *modo contrario* = Alt, Cantus *modo diminutivo* [1]) = Alt, Tenor I Stützpunkt der übrigen). Tenor II, sich von seinem anstrengenden Part gleichsam erholend, setzt einen Augenblick aus, um dann den Ruf des Basses sich zu eigen zu machen. Solche den erstickenden Schmerz in ganz natürlicher Weise darstellende Unterbrechungen stellen sich auch im zweiten Versteil ein (cf. Cantus und Alt bei *et omnes*, vollends in geradezu drastisch-plastischer Weise am Schluß). Ist schon in Vers 2 auf die geradezu eigenartige Wiedergabe des »*dele*« hingewiesen worden — hier wird sie noch übertroffen: während dort die Stimmen miteinander singen, brechen hier die Stimmen, sie setzen aus — Schluchzen hier, Schluchzen dort — gibt es eine ergreifendere Zeichnung eines in Reue zerfließenden Menschenherzens?

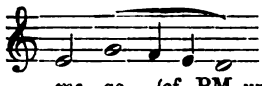
[1]) sc. betreffend Intervalle.

Digitized by Google

Die Unterlegung des *meas* im Tenor II (cf. PM und DM) muß lauten:



dementsprechend alsbald der Alt:



(cf. PM und DM)

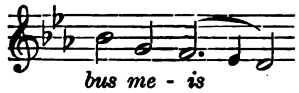
nicht (wie DB): *me - - - as* (!)

nicht: *me - - as*

Vers 11. *Cor mundum crea in me Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.*

Das gleiche läßt sich von dem psychologischen Inhalt des elften Verses sagen. Was die äußern kontrapunktischen Schönheiten betrifft, so teilt dieser zunächst den ergreifenden Anfang seines Vorgängers (Tenor II als Basis = Baß am Beginn von Vers 10). Bei der Wiederholung des Textes wird der Part des Alt vom Tenor I übernommen; im Baß erscheint dasselbe Motiv in *forma diminutionis (quoad intervallum).* Im zweiten Versteil, der ungleich länger ist als der erste, paraphrasiert der Baß (die heiße Bitte eindringlich wiederholend) immer noch das angeführte Thema, ebenso der Cantus über *et spiritum rec(tum),* ferner beide, sowie Tenor I und II über *innova* mit vergrößertem resp. verkleinertem Intervall. Bei *in visceribus* vergleiche man den Baß mit Cantus, Tenor I, Altus. Tenor II hält, während der Baß sein erstes *in visceribus* in der Subdiapente repetiert, durch vier Takte die Tonica fest. Merkwürdig ist die Behandlung des *innova* mit Betonung der zweiten (kurzen!) Silbe in sämtlichen Stimmen.

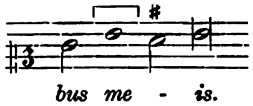
Das erste *in visceribus meis* im Alt wird besser, um den rhythmischen Stoß zu vermeiden, unterlegt wie folgt:



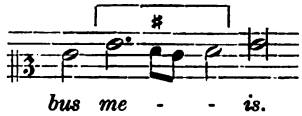
(cf. PM und DM)

statt: *bus me - is* (wie unrichtig in DB).

Anmerkung. Das erste (in *visceribus*) *meis* im Cantus lautet in der ersten Fassung (PM) einfacher:

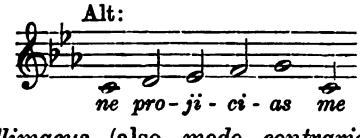


In der späteren Ausgabe (DM) (1584) ist zu lesen:

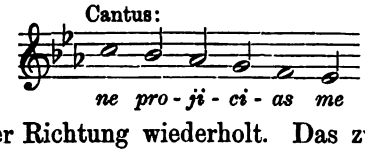


Vers 12. *Ne projicias me a facie tua: et Spiritum sanctum tuum ne auferas a me.*

Die bisherige Stimmung sucht Vers 12 auf andere Art zum Ausdruck zu bringen: in Form eines Terzetts für Cantus, Alt und Tenor kommt eindringlichere Imitation zur Geltung. Der fünf Töne umspannende *Scandicus* des Alt



wird alsbald vom Tenor durch einen erweiterten *Climacus* (also *modo contrario*) und dieser in ursprünglichem Gang vom Cantus



vorgetragen, worauf der Baß das Motiv in aufsteigender Richtung wiederholt. Das zweite Motiv wickelt sich ab in der Folge Alt—Cantus—Tenor. Interessanter ist der zweite Versteil, in welchem der Cantus das erste Thema zweimal, das zweite dreimal, der Alt das erste viermal, der Tenor das erste zweimal (je mit Erweiterung des ersten Intervalls), das zweite viermal vorträgt. Die

Digitized by Google

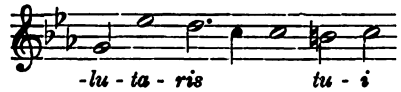
Einzelstimmen drängen sich förmlich, wobei die Themata in buntester Form erscheinen: die Stimmen streiten sich gleichsam in Wiederholung und nachhaltiger Betonung der Bitte an den Herrn, seinen Geist den Büßenden doch nicht zu entziehen. Auf diese Art ist das Eindringliche, das zuvor meist durch wuchtige, massige, gedehnte Akkorde dargestellt wurde, gewiß nicht weniger treffend zur Geltung gebracht.

Vers 13. *Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.*

Mit Vers 13 nimmt die fünfstimmige Setzweise ihren Fortgang und wird in den folgenden zehn Versen bis zum Schluß nur noch zweimal unterbrochen (V. 15 und 17). Die in beiden Versteilen verwendeten Motive sind einander sehr ähnlich, mitunter identisch. Mit einer an das Schmucklose grenzenden Einfachheit wird der ganze Tonsatz behandelt. Im ersten Halbvers wechseln die Dreiklänge der Ober- und Unterdominante. Im zweiten vergleiche Takt 1 im Baß und als Imitation desselben Tenor II im selben Takt, sowie Cantus vierter Takt, Altus dritter Takt, Baß fünfter Takt, sowie die Umkehrung Tenor I vierter Takt mit den Motiven des ersten Hemistichs und die Verwandtschaft resp. Identität ergibt sich von selbst. Noch sei hingewiesen auf die »kräftige« Tonsprache, die das *confirma me* dem Wortsinn entsprechend interpretiert.

In diesem Vers 13 muß der Text an vier Stellen rektifiziert werden:

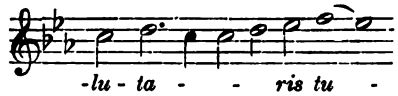
1. Sopran:



-lu - ta - ris tu - i (cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *-lu - ta - ris tu - i* (Grund cf. Vers 9);

2. dementsprechend Tenor I:



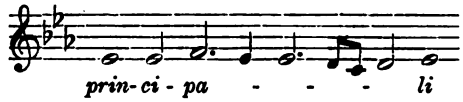
(vergl. auch die gleichzeitig sprechenden zwei Unterstimmen);

-lu - ta - - ris tu - (cf. DM)

nicht (wie DB): *-lu - ta - ris* (!) *tu - -*

oder: *-lu - ta - - ris tu - -* (wie PM; also in DM mit Recht verbessert).

3. ferner Alt:

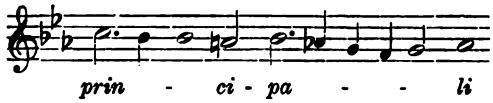


(die Wiederholung des Adjektiv hat keinen Sinn, ist auch weder in PM noch in DM angemerkt);

prin-ci - pa - - - li (cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *prin-ci - pa - li prin - ci - pa - li* (!)

4. ebenso Tenor II:



prin - ci - pa - - li (cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *prin-ci-pa - - - - li*

Vers 14. *Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.*

Auch in Vers 14 läßt sich eine Verwandtschaft der Motive nachweisen. Während über *docebo* das Intervall eines *Ditonus* in allen Stimmen Nachahmung gefunden hat, woran sich ein freier Kontrapunkt schließt, behalten nur mehr die beiden Außenstimmen einander im Auge (*Ditonus* mit nachfolgenden sechs abwärtssteigenden Achtelnoten). Dieses Intervall erweitert sich über *iniquos* zur Quart (der alsdann meist ein abwärtssteigender Terzenschritt folgt), hie und da zur Quint (cf. Tenor II, Baß). Im zweiten Halbvers bemerken wir zunächst eine Verkleinerung des ersten Intervalls im Cantus und Tenor I, dann dessen Vergrößerung zur Quarte im Tenor II, zur Quint im Alt, zur Quarte und Quinte nebeneinander im Baß.

Digitized by Google

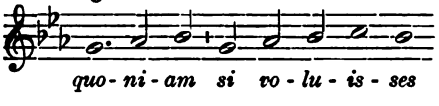
Vers 15. *Libera me de sanguinibus Deus, Deus salutis meae: et exsultabit lingua mea justitiam tuam.*

Von der im bisherigen nachzuweisenden Manier, durch Einfügung belebterer Sätze (zu zwei, drei oder vier Stimmen) die, sei es an Harmonik, sei es an Thematik oder durch beides zugleich gehaltvollen, auf die Länge der Zeit ermüdenden Verse zu unterbrechen, geht der Meister in Vers 15 ab, in welchem er einen durch und durch homophonen Satz[1]) einschiebt, der sich an den Text völlig anschmiegt (vgl. besonders den zweiten Halbvers) und an Einfachheit (insonderheit durch seine ganzen Noten) alles Vorangehende übertrifft. Auch er enthält die (immer besonderer Berechnung entspringende) Verwendung des Dreiklangs der erniedrigten Unterquart *(des)*, hier zum Zweck der Modulation nach der Subdiapente. Nunmehr erfolgt eine äußerst gedehnte zweimalige Invokation Gottes (durch vier Takte) — der *locus principalis* des Verses. Der erste Hemistich schließt in der Tonart der Terz (cf. 1. 7. 8. 10. Vers).

Vers 16. *Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.*

Die erste Hälfte des 16. Verses ist ein Terzett für Cantus, Alt und Tenor I und trägt durchweg homophones, auf das Deklamatorische sich beschränkendes Gepräge. Der zweite Teil, der diese Eigenschaft teilt, wird durch den Hinzutritt der Unterstimmen wohl wirkungsvoller — man übersehe übrigens nicht die der Steigerung sehr dienliche imitierende Bezugnahme des Sopran auf den Alt *(et os meum)*, nicht aber viel kunstvoller.

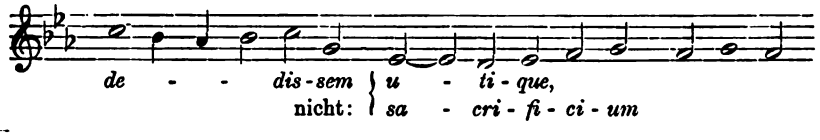
Vers 17. *Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.*

Mit Vers 17 begegnet uns nach Stimmenverteilung eine neue Variante: ein Terzett für drei Männerstimmen. Das von der Mittelstimme intonierte Thema ist nach seiner Struktur zur Imitation wirklich einladend — schade daß die Durchführung eine einmalige geblieben ist. Die Nachahmung übernimmt zuerst die Unterstimme (in der Subdiapente), dann die Oberstimme  (im Einklang).

In Takt 3 ist durch den Einsatz der Unterstimme im letzten Intervall des Themas eine Erweiterung notwendig, die bei der Antwort durch die Oberstimme wieder wegfällt. Im weiteren zeigt sich noch eine Korrelation zwischen Ober- und Unterstimme bei *sacrificium* in Form des Gegensatzes.

Als geradezu wunderlich muß in diesem Vers die Textierung bezeichnet werden, und kann dieselbe in dieser Art (auch in DM) wohl nicht stehen bleiben, jedenfalls nicht als tadellos gelten. Die Mittelstimme deklamiert: *dedis-sem* (der Hauptsatz hat also schon begonnen!) *sacrificium*[2]) *dedissem sacrificium* (dann zur Wiederholung langes Melisma ohne Worte!) *utique.* Es handelt sich hier streng genommen um eine Textkorruption, die am ungezwungensten sich in folgender Weise in Ordnung bringen läßt:

1. Die Mittelstimme singe, nachdem sie einmal mit *dedissem* den Hauptsatz begonnen, den Text weiter, zumal es sich nur noch um ein Wort handelt:

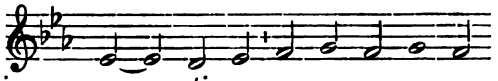


[1]) Bekanntlich eine Seltenheit in Werken großer Meister, welche jedesmal ihren besonderen Grund hat (man denke hierbei auch an die mit liturgischen Aktionen begleiteten Stellen in Messen, z. B. *Adoramus te, Et incarnatus est* auch in den mit Polyphonie reichlichst bedachten großen Werken der Altklassiker).

[2]) Rücksprung in den Nebensatz!

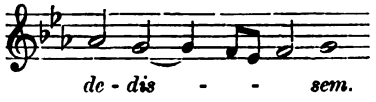
Digitized by Google

Eine abermalige Wiederholung des *sacrificium* ist sinnlos. Auch hier ist der Satz zu vollenden, sodann dem folgenden *utique* ein *dedissem* voranzusetzen, was durch die Unterlegung des dastehenden (freigegebenen) reichen Melisma (vollends hier über der Schlußsilbe *um*!) zwanglos geschehen kann, man unterlege also zunächst[1]):

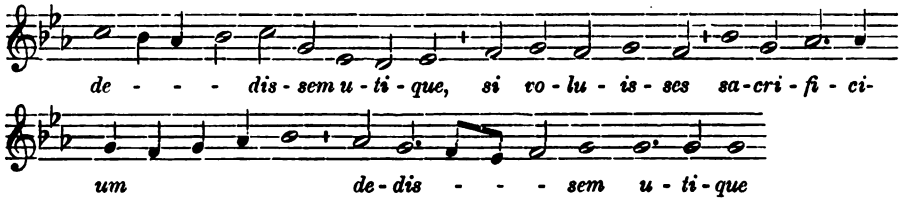


So bleiben noch 5 Noten übrig: *u - ti - que,* _____
Unter dieselben lege man die logische Wiederholung: *si vo - lu - is - ses* (vgl. auch die Akzentsilbe).

Daran schließt sich an »*sacrificium*«, und an dieses selbst wiederum anschließend würden die von Lasso ohne Text belassenen Noten so zu unterlegen sein:

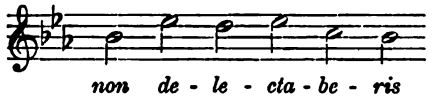


Die ganze Stelle im Tenor II wäre alsdann in folgender Textierung[2]) jedenfalls in keiner Weise zu beanstanden:

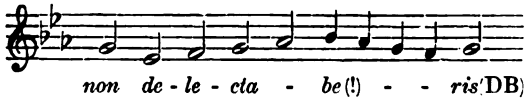


2. Ähnlich muß die Unterstimme behandelt werden. Nachdem sie *dedissem* deklamiert, kann sie nicht (wenn anders sie nicht zur Stotterin werden will) in den Vordersatz zurückgreifen. Sie wiederhole einfach (diese Stelle ist von Lasso ja freigegeben) das *dedissem*, woran sich dann das *utique* ganz natürlich anfügt. Ziemlich hart klingt das *holocaustis* im Tenor.

Das sechsmal[3]) erscheinende Thema:



dieses zweiten Versteils über *non delectaberis* wird vorzugsweise von den Außenstimmen behandelt. Die Mittelstimme erweist sich mit Ausnahme einer einmaligen Übernahme des *comes* (unter Verkürzung des Intervalls) durchgehends als ausfüllende Hilfsstimme. In dieser dienenden Stellung übernimmt sie die Terzenbegleitung (»Austerzung«) während der ersten, zweiten und dritten Beantwortung des Themas durch den Baß. Dabei kann die lebendigere Passage nicht so unterlegt werden:



non de - le - cta - be(!) - - *ris* (DB)
sondern muß lauten: *non de - le - cta - be - ris* (cf. PM).

Diese Unterlage setzt Lasso jedenfalls in DM voraus, da er sie hier freigibt.

---

[1]) Die ganze Stelle wäre, wenn Orlando sie heute noch ernst nehmen wollte, als eine niederländische Unart zu prädizieren und unter die abschreckenden Auswüchse in puncto Textunterlage zu subsumieren. Als mildernden Umstand könnte man schließlich noch geltend machen, daß das Wort *sacrificium* als Objekt zu beiden Sätzen gehört.

[2]) Diese Textierung findet sich in der neuen Ausgabe von H. Bäuerle.

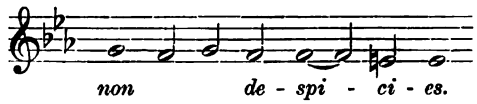
[3]) Der Tondichter scheint an diesem graziös leichten Motiv selbst seine »*delectatio*« gehabt zu haben.

Digitized by Google

Vers 18. *Sacrificium Deo spiritus contribulatus:*
cor contritum et humiliatum Deus non despicies.

Der fünfstimmige Satz wird mit Vers 18 fortgesetzt, um im weiteren bis zum Schluß des Psalmes nicht mehr unterbrochen zu werden. Der dem ersten Versteil zugrunde liegende allgemeine Gedanke trägt dementsprechendes musikalisches Gewand, ganz anders die Psychologie des zweiten Teiles, der den Gedanken auf das Einzelgemüt applizierend[1]) Träger einer subjektiveren Musik wird: die Seele zieht sich in ihr Innerstes zurück, um ihre Zerknirschung und Verdemütigung (*contritum et humiliatum*) zu betrachten: sie ruft zum Herrn. Diese Invokation ist besonders ergreifend in den Mittelstimmen. Von der sehnlichsten Bitte an Gott, nicht verachtet und verworfen zu werden, die sich wiederholt, ist auch die Musik durchtränkt. (Das erste *Deus non despicies* im Baß ist genaue Imitation des Tenor II — eine Quarte tiefer.)

Bei Dehn sind die Schlußnoten im Alt mangelhaft unterlegt (Lasso läßt sie frei):



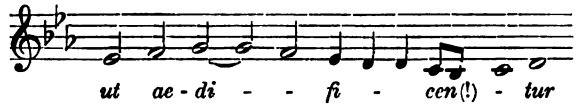
Wenn alle übrigen Stimmen »*Deus non despicies*« wiederholen, so möge auch der Alt singen: *De - us non de - spi - ci - es.*

So entsprechen auch hier den sieben Noten sieben Silben, somit liegt diese Unterlegung »auf der Hand«.

Vers 19. *Benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion:*
ut aedificentur muri Jerusalem.

Das den Vers 19 eröffnende Motiv über *benigne* entspricht ganz dem prosodischen Akzent des Wortes, bestehend aus einem Sekundenschritt auf- und abwärts (je ein Takt). Die Beantwortung geschieht in der Folge: Tenor, Alt (in beinahe unkenntlicher Form) Cantus, Baß. Der ganze Vers, speziell sein erster Teil, zeichnet sich durch gelungene Führung vorzugsweise der Mittelstimmen aus, welche mit wenig Ausnahmen, die nicht zu vermeiden sind (cf. bei *bona* im Cantus, wo durch dreimalige Setzung desselben Tones zwischen Cantus und Baß eine Fortschreitung in Quinten entstände), stufenweise dahingeführt werden. Im zweiten Versteil entsprechen einander nur Cantus und Tenor I (cf. das unisone, metrisch gleichgemessene *ut aedificentur*), während in den andern Stimmen freie Bewegung herrscht.[2])

Das *ut aedificentur* des Alt ist bei Dehn fehlerhaft textiert:



es muß natürlich heißen: *ut ae - di - fi - cen - - - tur* (genau so in PM und DM).

Vers 20. *Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:*
tunc imponent super altare tuum vitulos.

In Vers 20 wird vor dem kunstvollen angelegten Abschluß noch ein schlichter, durchgehends homophoner Satz eingeschoben (cf. Vers 5, 11 u. 15). Hier ist ebenso lediglich die Prosodie ausschlag- und maßgebend (cf. *acceptabis*, *iustitiae*, *oblationes*, *holocausta*,

---

[1]) Die eigenartige Unruhe in sämtlichen Stimmen über *contribulatus* darf übrigens sicher als Tonmalerei gelten, man vergl. hierzu die Parallelstellen »*de tribulatione*« Ps. VII, 13, »*turbatum est*« Ps. VII, 4.

[2]) Vergl. übrigens den Zusammenhang von Alt und Tenor I beim zweiten *ut aedificentur*.

Digitized by Google

imponent, *altare*, *vitulos*). Als für diesen Vers charakteristisch ist zu erwähnen die im bisherigen selten wahrzunehmende Antizipation des Schlußakkords (Dreiklang mit großer Terz) schon im vorletzten Takt, und zwar beim Abschluß des ersten wie des zweiten Hemistichs (cf. Takt 8 und 14).

Vers 21. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*

Vorliegendes *Gloria Patri* bestätigt so recht die Erfahrung[1]), daß die Wirkung eines mehr- (als vier)stimmigen Abschnittes nicht so fast davon abhängt, daß sämtliche Stimmen *uno tenore* beschäftigt sind, vielmehr darin liegt, daß die Schattierungen und Schönheiten der Tonlagen durch kunstsinnige Gruppierung der Einzelstimmen zur Geltung kommen. Jede Stimme erfreut sich wie eines selbständigen Einsatzes so einer selbständigen Weiterführung. Die Abwechslung fördern die Dialoge zwischen Cantus und Baß (cf. Ps. III, 2, 3, 24). Das schlichte Motiv über *Gloria Patri* im Cantus (Sekundenschritt auf- und abwärts) findet sich in gleicher Ausdehnung in Vers 19 (Tenor I bietet die Umkehrung). Der Zusammentritt aller Stimmen erhöht die Feierlichkeit des Abschlusses. Bemerke noch die (schon öfters berührte) Konzinnität der Baßeinsätze unter sich (über *et Spiritui*).

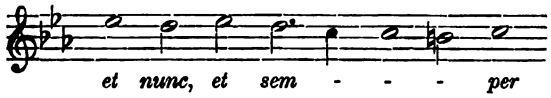
Vers 22. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Das *Sicut erat*, der sechsstimmige Abschluß des Psalms bringt ein instruktives Zusammentreten der Stimmen, die das Motiv bald in strengerer bald in freierer Weise imitieren. Der Baß ist zu Anfang genaue Reproduktion des den Vers beginnenden Cantus II, bei Tenor II findet sich nur das erste Intervall, bei Tenor I eine Erweiterung. Der Alt bringt die Umkehrung des Tenor I, Cantus I imitiert den Terzenschritt, woran er die Umkehrung fügt. Nachdem das erste *et nunc, et semper* freiere Gestaltung angenommen, kehrt die Rezitation wieder, diesmal in sämtlichen Stimmen, um sodann einer freieren, nicht so fast durch Imitation als gehäuftes Stimmenmaterial großartig angelegten und mächtig wirkenden Setzweise Raum zu geben. Trotzdem schon elf Takte vor Abschluß das Amen im Cantus erscheint, wird die Komposition, unterstützt durch die kräftigen Einsätze, markig weitergeführt, bis sie in eine Art »Orgelpunkt« ausmündet. Dieser, aus dem Cantus deutlich zu ersehen, gewinnt noch dadurch an Ausdruck, daß Cantus II (den ersten übersteigend) die Oberstimme übernimmt, um von der Sexte zur großen Terz abwärtssteigend dem wohlgefügten Psalm *Miserere* den die Vollendung krönenden Schlußstein zu setzen.

Die Textierung betreffend sei folgendes bemerkt:

1. Die Unterlegung des *e-rat* im Cantus II ist bei Dehn mangelhaft (cf. V. 9 u. 13). Die Silbe *e* darf (cf. PM) erst nach dem Melisma eintreten. Eine zweite Lesart bringt DM.

2. In derselben Stimme muß das zweite (von Orlando nicht unterlegte) *et nunc, et semper* anders unterlegt werden:

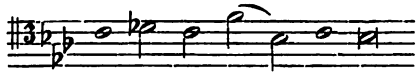


nicht: *et nunc, et sem - per* (wie DB).

[1]) Hier gilt erst recht: *variatio delectat.*

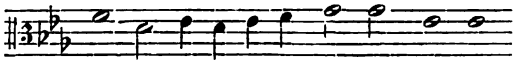
Digitized by Google

3. Das zweitletzte *saeculorum. Amen* im Tenor I (von Lasso in PM nicht unterlegt, wohl aber in DM) läßt eine zweifache Behandlung zu:



entweder: *sae - cu - lo - rum. A - men*
oder: *sae - cu - lo - rum. A - men*
DM hat: *sae - cu - lo - rum. A - men* (nicht so gut!)

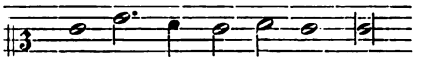
4. Der gleiche Text (nicht etwa wie bei Dehn drei Amen) muß auch im Alt beinahe an derselben Stelle deklamiert werden, wie in PM und DM deutlich steht:



sae - cu - lo - - - rum. A - men.
nicht: *A - men, A - - - men. A - men.*(!)

Auch bei diesem Psalmabschluß sei auf die jedes Sinnes bare Wiederholung der Worte *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen* in allen Stimmen hingewiesen.

Anmerkung 1. Das erste Sicut *erat* im Cantus I ist in PM unterlegt, wie folgt:



Sic - ut e - rat; entschieden besser ist die spätere Unterlegung in DM:
Sic - ut e - rat

Anmerkung 2. Mit Ende dieses vierten Psalms schließt der erste Prachtband des Pergament-Manuskriptes. Auf der vorletzten Seite desselben (S. 222) finden sich Abbildungen von Lasso (»Orlandus de Lasso«) und des Malers J. Mülich, auf der letzten Seite das Bild des »*Janus bifrons*« mit der Beifügung »*Unius ego finem libri monstro, Alterius ego initium praenuntio*«.

Digitized by Google

Der fünfte Bußpsalm *(Domine exaudi . . . . . non avertas)*

— Psalm 101 des Psalterium Davids —

besteht aus 31 Versen; davon sind nicht weniger als 23 für fünf Stimmen komponiert, ferner zwei zu vier Stimmen, worunter einer (Vers 25) für Cantus, Alt, Tenor I und II (cf. Ps. I, 9; III, 20; IV, 6) und einer (V. 4) für Alt, Tenor I und II, Baß (cf. I, 4; II, 4; III, 8; IV, 15), ferner zwei für drei Stimmen, wovon einer (V. 3) für Cantus, Alt und Tenor (cf. I, 3; II, 6; III, 10; IV, 12) und einer (V. 14) für Alt, Tenor und Baß (cf. III, 17), endlich drei für zwei Stimmen, wovon einer (V. 19) für zwei Tenöre (in den bisherigen Psalmen nicht vorgekommen), einer (V. 11) für Tenor und Baß (cf. I, 8; II, 10; IV, 9) und einer (V. 9) für Cantus und Tenor (eine ohnehin selten sich findende Stimmenkombination — hier zum ersten- und einzigenmal). Der Schlußvers ist, wie immer, sechsstimmig.

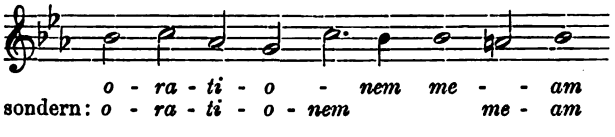
Der Psalm bewegt sich im **tonus Ionius,** den Orlando in die Oberquart transponiert hat, daher ♭[1]). Der Zahl der Verse nach ist er der umfassendste; der Komposition nach, die im großen ganzen gedrängt, man möchte sagen, aszetisch streng angelegt ist, steht er dem dritten Psalm an Umfang nach.

Vers 1. *Domine exaudi orationem meam: et clamor meus ad te veniat.*

Der erste Vers leitet den Psalm mit feierlicher Würde ein. Während die beiden obern und untern Außenstimmen zu einer Modulation nach der Diapente schreiten, um den ersten Hemistich zu beschließen, ist der Tenor I unvermerkt abgetreten, um mit einem sehr distinkten Motiv den zweiten Halbvers zu eröffnen (Oktavenschritt mit folgendem abwärtssteigendem Intervall cf. Ps. III, 12), das die übrigen Stimmen imitieren in der Folge: Baß, Cantus, Alt, Tenor II, wobei die Nachahmung nicht immer eine strenge bleibt, was im folgenden zur Regel wird (im ganzen sechsmal). Auch die Form der Umkehrung erscheint zweimal, vergl. das dritte *et clamor meus* im II. und I. Tenor. Besonders instruktiv im zweiten Hemistich ist die in Sekunden dahinschreitende sinnig rhythmisierte Führung des Alt. Als bemerkenswert für die Geschichte der Kontrapunktik darf sicher die im vorletzten Takt dieses Verses angebrachte Antizipation des Schlußakkordes bezeichnet werden (cf. Ps. IV, 20).

Die Textunterlegung

1. des *orationem meam* im Cantus ist bei Dehn unrichtig; sie darf

nicht lauten: 

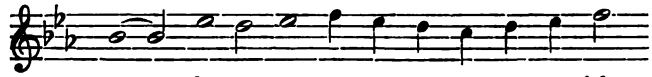
cf. Bellermann, l. c. p. 453.

sondern: *o - ra - ti - o - nem me - am* (wie richtig in PM und DM)

[1]) Dehn hat diesen Psalm in die Obersekunde transponiert. Aus klanglichen Gründen habe ich in meiner Neuausgabe die Transposition in die kleine Oberterz bevorzugt, daher ♭♭.

Digitized by Google

2. Das zweite *clamor meus* im ersten Tenor muß unterlegt werden:

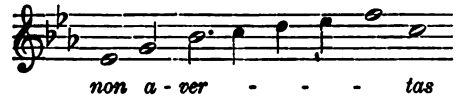


siehe auch PM; in DM ist die Stelle freigegeben, darf aber nicht unterlegt werden wie in DB, wo vor allem das *et* fehlt, und die letzte Silbe sehr schlecht textiert ist:

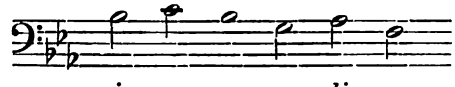
nicht (wie DB): *cla - - - mor me - - us* (!)

Vers 2. *Non avertas faciem tuam a me:*
in quacumque die tribulor, inclina ad me aurem tuam.

Früher als in allen übrigen Psalmen begegnet uns hier in Vers 2 eine Solopartie: Duo für Tenor und Baß. Ein Vergleich mit den bisherigen ähnlich gebauten Tonsätzchen (Ps. I, 4; II, 10; IV, 9) überzeugt, daß vorliegendes nach Melodie wie Rhythmus sicher als eines der gelungensten bezeichnet werden muß. Es sind allerdings nur drei Motive; diese sind aber (im zweiten Hemistich besonders) wiederholt verarbeitet und in verschiedenen Lagen: das erste über *avertas*,



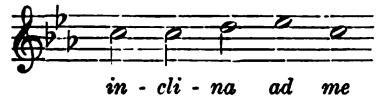
aus den Tönen des »Dreiklangs« mit folgendem *Scandicus* gebildet, findet in seinem ersten Teil regelrechte, in seinem zweiten umgekehrte Imitation. Daneben herrscht bewegtestes Leben.[1]) Das zweite Motiv



(zu Beginn des zweiten Versteils über *in quacumque die*)

wird zuerst im Tenor, dann im Baß, hierauf abermals im Tenor (eine Terz höher) hörbar. Die Antwort des Baß erfolgt dann noch eine Terz tiefer.

Das dritte Motiv:

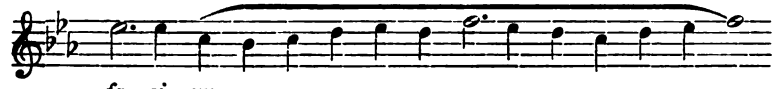


wird gar dreimal vom Tenor angestimmt, dreimal ahmt es der Baß nach. Die dem Text so sehr angemessene Steigerung in beiden Stimmen treibt den Baß an, bei der dritten Imitation nicht nur die bisherige Form des Motivs, sondern dazu die erweiterte (mit *Climacus*) notengetreu sich anzueignen. Dieses kontrapunktische Gewand (fortgesetzt eindringliche Steigerung) steht in der Tat einer nachdrücklichen Bitte sehr gut.

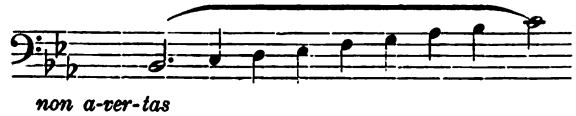
---

[1]) Man übersehe die Melismen über den unbetonten Schlußsilben nicht,

der Tenor solfeggiert:

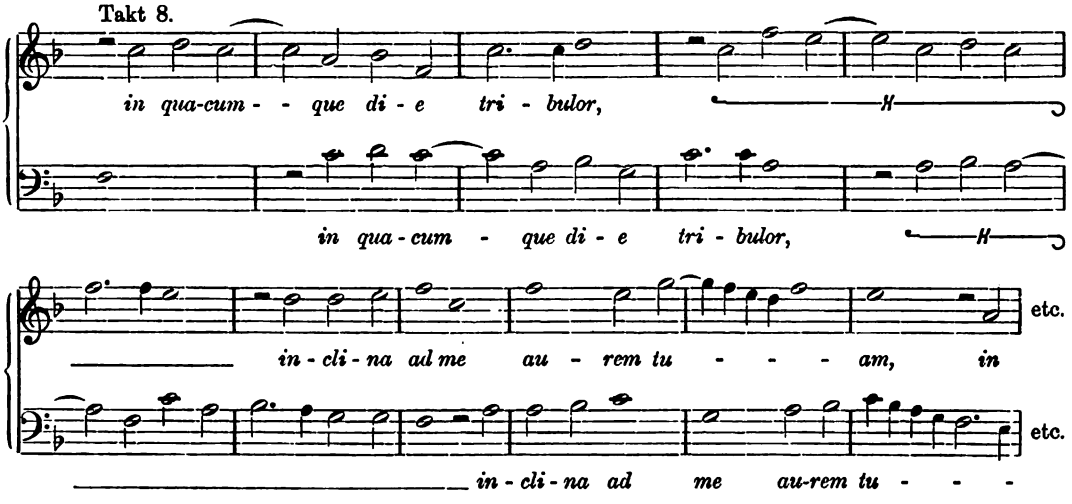


der Baß:



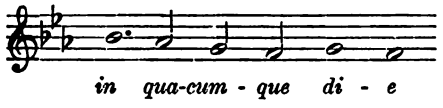
Digitized by Google

Anmerkung: Die Mittelpartie dieses Duo hatte anfänglich (in PM) eine andere Fassung, die hier zum Vergleiche (in moderner Notation) wiedergegeben sei:

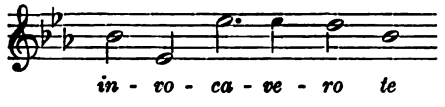


Vers 3. *In quacumque die invocavero te, velociter exaudi me.*

Auf das Duo folgt ein liebliches Terzett für Cantus, Alt und Tenor. Auch hier begegnen uns drei Motive; das erste:



wird genau imitiert in der Folge Cantus, Alt, Tenor; das zweite:



(ebenso markant als charakteristisch für das Wort *invocavero*)

in der gleichen Folge mit kleinen Veränderungen, worauf es abermals im Cantus (in noch engerer Führung) eine Oktave höher erscheint. Das dritte wird analog durchgeführt: dreimal läßt es sich in den drei Stimmen hören. Interessant ist die zweite und besonders letzte Durchführung im Alt und Cantus, der ersterem nur ein Viertel Zeiteinheit später, also in ungleichem Taktteil (in der Oktave resp. im Einklang) folgt. Solche Einsätze haben immer etwas Hartes, Unbeholfenes an sich (ein guter Vortrag muß und wird indes solche Härte möglichst zu mindern verstehen): hier ist die Absicht des Komponisten aber evident: das *velociter*, übrigens ein Wörtchen, das Orlando mit Vorliebe durch charakteristischen Rhythmus vertont (cf. Psalm I, 10; V, 3; VII, 7) könnte nicht treffender und »schneller« (als geschehen) imitiert werden.

Die Textunterlage muß im sechsten Takt (Sopran) rektifiziert werden[1]), so daß erst im siebenten Takt die Silbe *te* erscheint (cf. PM und DM).

Vers 4. *Quia defecerunt sicut fumus dies mei: et ossa mea sicut cremium aruerunt.*

Mit dem Quartett für Alt, Tenor I und II, Baß in Vers 4 kehrt — ganz dem Text adäquat (Schwinden der Tage wie Rauch, Verdorren der Gebeine wie dürres Reis) homophone Schreibart wieder. Es dürfte jedoch vermöge seiner breiteren Anlage und

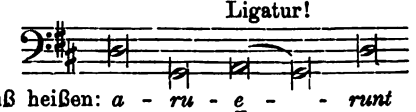
[1]) Im Sopran notiert Dehn im letzten Takt des Verses *g* statt *e*, also ein Druckfehler.

Digitized by Google

seiner kräftigen Harmonien den voraufgehenden Piecen an Wirkung nicht hintanstehen. Die Bewegung sämtlicher Stimmen ist eine majestätische, die der Oberstimme auf zwei Sekundenschritte reduziert.

Als charakteristisch, weil geradezu auffällig, mag wohl die Wiedergabe des *fumus*[1]) gelten: punktierte Note gleichzeitig in allen Stimmen, gefolgt von einer halbtaktigen Generalpause und dies mitten im Text! alsdann ein leiterfremder Akkord auf *dies* herbeigeführt durch einen »Gegen-Ganztonschritt« im Baß (cf. darüber Ps. II, 9. III, 4. IV, 6). Nicht minder trägt auch der zweite Versteil den Stempel geradezu aszetischer Strenge, die gegen Schluß zu öder Leerheit, zu Starrheit sich verhärtet. Dürfte — nochmals sei es bemerkt — dieser Eindruck nicht seine Begründung finden im Hinblick auf die Textesworte, die von einem Verdorren der Gebeine reden, so daß sie zuletzt werden *sicut cremium* (= dürres Reis)?

In der Dehnschen Ausgabe sowie in DM (jedenfalls aus Versehen) ist über *aruerunt* im Baß eine Ligatur an unrichtiger Stelle angebracht, infolgedessen die Textierung selbst unrichtig:



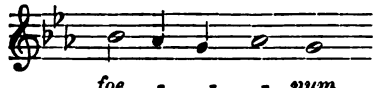
Es muß heißen: *a - ru - e - - runt* (cf. PM)
statt: *a - ru - - e - runt*

Man beachte auch die gleichzeitige Ligatur im Tenor II über der Silbe *-e-*.

Vers 5. *Percussus sum ut foenum, et aruit cor meum:*
quia oblitus sum comedere panem meum.

Es ist gewiß nicht gesucht, wenn wir eine kompositorische Berechnung des Meisters darin präsumieren, daß er, wenn er auf ein Duett eine Terzett, auf dieses ein Quartett folgen läßt, um hierauf zum fünfstimmigen Satz (der längere Zeit anhält) zu schreiten, es damit auf eine (durch um so mächtigere Tonfülle erzeugte) außerordentliche Wirkung absehen wollte. In dem Motiv über *percussus sum* erkennen wir einen alten Bekannten (cf. Ps. IV, 8 über *lavabis me* im Tenor und Baß). Indes dürfte die Identität eher eine zufällige sein, zumal ein Grund zu einer allenfalsigen Relation ja im Ernst nicht vorliegt. Nachdem nur zwei Stimmen (Alt und Tenor) Bezug auf dasselbe genommen, gibt die Tonsprache das *aruit* (= verdorrt) in einer Weise wieder, die an das *aruerunt* des letzten Verses so sehr erinnert, daß wir in der dort ausgesprochenen Vermutung einer signifikanten Zeichnung uns geradezu bestärkt fühlen dürfen. Das Motiv über *quia oblitus sum*, auf das der Baß bei der Wiederholung selbst repliziert, bleibt trotz seiner einladenden Imitationsfähigkeit von den andern Stimmen unbeachtet. Auch im weitern Verlauf begnügt sich der Baß abermals mit einer Art »Selbstimitation«: zuerst wird das *quia oblitus sum* in höherer Lage wiederholt, alsdann das *comedere* symmetrisch wiedergegeben.

Bezüglich der Textunterlage (in DB) muß bei dem Worte *foenum* im Sopran eine Verschiebung vorgenommen werden; dies verlangt nicht nur die Stilregel, sondern ist auch der in Dezimen begleitenden Stimme (Tenor II) deutlich zu entnehmen:

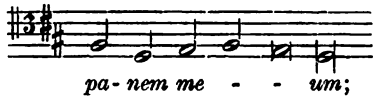


foe - - - num (cf. übrigens PM und DM)
nicht: *foe - - num*(!)

[1]) Wirklich ein Rauchwölklein, das kaum entstanden schon wieder verschwindet!

Digitized by Google

2. Das *panem meum* des Tenor II am Schluß ist in PM so unterlegt:

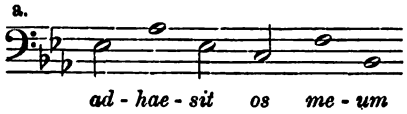


eine zweite Lesart bietet DM (und DB): *pa - - nem me - um.*

Vers 6. *A voce gemitus mei: adhaesit os meum carni meae.*

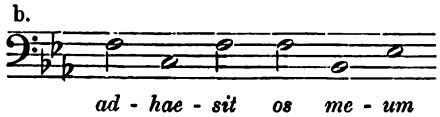
Die gedrückte Stimmung läßt sich auch in Vers 6 deutlich erkennen; es finden sich die gleichen Mittel des Ausdrucks wie im vorhergehenden, wobei nur die Imitation fehlt. Nur langsam wälzt sich der Strom der Harmonien dahin. Auf einem soliden (*concinn* angelegten) Baß (man beachte übrigens die »Selbstimitation« (in der Umkehrung) im Baß bei *adhaesit os meum*) baut sich eine Modulation von der Tonart der Oberdiapente nach der der Subdiapente auf (durch Beiziehung eines leiterfremden Akkords). Der zweite Hemistich bringt freiere Führung der Stimmen, die in minimaler verwandtschaftlicher Beziehung zueinander stehen. Nur der Baß ist es auch hier (cf. Ps. I, 9; II, 11, 14; III, 1; IV, 21; V, 5), der seine vorgetragene Melodie:

a.



ein zweites Mal hören läßt (diesmal *modo contrario*):

b.



Vers 7. *Similis factus sum pellicano solitudinis: factus sum sicut nycticorax in domicilio.*

Das Motiv über *similis factus* weist eine doppelte Form auf, eine kürzere und eine längere (cf. Ps. IV, 14). Jene sehen wir im Cantus und Tenor I, diese im Tenor II und Baß. Der Alt hängt an die charakteristischen Intervalle des Motivs (fallende Terz + zwei gleiche Töne + steigende Terz) die Umkehrung des der kürzeren Form angehängten *Climacus*, also einen *Scandicus* von drei Tönen. Beide Formen nebeneinander erscheinen im Tenor II. Im zweiten Versteil erscheint das erste »*in domicilio*« des Alt etwas hart. Es ist nicht recht ersichtlich, aus welchem Grund unser, der Chromatik besonders in diesem Werk ziemlich abholder Meister[1]) die Terz erhöht. Besser würde sicher die *Diesis* fortgelassen (um so mehr als unmittelbar vor- und nachher der nicht erhöhte Ton steht). Der Schluß ist auch hier ein kombinierter (der authentische in zweimaligem Wechsel mit dem plagalen unter gleichzeitigem orgelpunktartigen Anhalten der Ober- und Mittelstimme, sog. »liegenden Stimme«).

Vers 8. *Vigilavi: et factus sum sicut passer solitarius in tecto.*

Der aus dem einzigen Wort *vigilavi* bestehende erste Halbvers wird in der Tonsprache durch polyphone Mittel etwas verlängert und damit mit feinem Gefühl für Symmetrie der Ausdehnung des zweiten näher gebracht. In der zweiten Vershälfte

[1]) In seinen weltlichen Kompositionen ist Lasso mit chromatischen Fortschreitungen bekanntlich um so freigebiger: er scheidet reinlich zwischen kirchlicher und weltlicher Musik — was für die Beurteilung seiner künstlerischen Bedeutung sehr zu beachten ist.

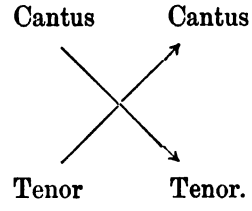
Digitized by Google

herrscht zunächst regstes Leben (cf. das Terzett *sicut passer* mit seinem, das Fliegen des Sperlings sinnig illustrierenden Melisma). Dem Terzett folgt ein Duo, das *unisono* ausklingt. Sollte Orlando dem Worte »*solitarius*« gerecht werden wollen?

Zur Bildung des Schlusses vereinigen sich alle Stimmen kurz und markig.

Vers 9. *Tota die exprobrabant mihi inimici mei:*
et qui laudabant me, adversum me jurabant.

Das folgende Duett für Cantus und Tenor ist nach Stimmenzusammensetzung wie überhaupt das einzige auf diese Weise gebaute der »Bußpsalmen«, so eines der seltenen Beispiele der Kontrapunktik, die ja eine derartige Kombination für gewöhnlich nicht empfiehlt mit der bekannten Motivierung, daß zu weit entfernt voneinander liegende Töne schlecht klingen. Diese »Gefahr« liegt aber hier nicht gerade vor, indem der Tenor sich im allgemeinen in ziemlich hoher, der Cantus in nicht zu hoher, mehr mittleren, mitunter tieferen Lage sich bewegt, so daß ein Intervall sich höchstens zu einer Dezime (einmal vorübergehend *Duodezime*) erweitert. Eine »Verletzung« obigen Gesetzes liegt hiermit nicht vor. Die eigentliche Konstruktion betreffend erblicken wir zu Beginn einen Chiasmus der Motive:



Das vom Cantus vorgetragene wird von der Unterstimme an zweiter Stelle, das von dieser intonierte von der Oberstimme an zweiter Stelle imitiert. Das weitere, äußerst lebhafte Motiv über *inimici mei* wird zuerst in seiner ursprünglichen Form imitiert, hernach die zuerst in der Unterstimme erscheinende Umkehrung von der Oberstimme übernommen. Im zweiten Versteil haben wir es ohne Zweifel mit einer der niederländischen Schule so geläufigen Spielereien zu tun: wenig Worte, um so mehr Wiederholungen; das *adversum me* hören wir im Cantus und Tenor je viermal, *jurabant* im Cantus und Tenor je sechsmal und zwar immer wieder in verschiedenen Lagen. Oder haben wir es am Ende mit einer Tonmalerei zu tun, die sich zur Aufgabe stellte, das (im Texte ausgedrückte) wilde Durcheinanderrufen und Durcheinander»schwören« (*jurabant adversum me*) von Feindesrotten möglichst naturgetreu tonsprachlich wiederzugeben?

Vers 10. *Quia cinerem tamquam panem manducabam:*
et poculum[1] *meum cum fletu miscebam.*

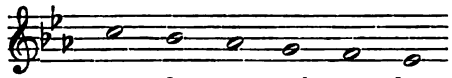
Über *quia cinerem* ist ein Thema gesetzt, das, während der Cantus rezitiert, im Tenor I beginnend gleichzeitig als Terzenbegleitung im Alt, hierauf (im Einklang) in Tenor II, alsdann eine Oktave tiefer im Baß auftritt. Auch hier (cf. Ps. III, 17) ist das für Textunterlegung sonst geltende »Verbot«, einem Motiv zwei verschiedene aufeinanderfolgende Wortgruppen zu unterlegen, im Baß nicht beobachtet *(quia cinerem* musikalisch identisch mit *tanquam panem)*. Nicht gerade musterhaft ist die enge Führung der Nachahmung des Cantus durch den Alt bei *cum fletu* (im zweiten Halbvers cf. Ps. IV, 19): vier offene (wenn auch synkopierte) Quintenschritte hintereinander (allerdings nach abwärts),

[1]) Das Diurnale (resp. Vulgata) hat *potum* (statt *poculum*).

Digitized by Google

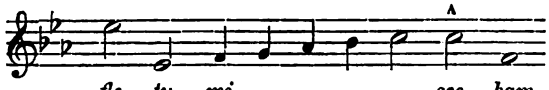
die durch die parallellaufenden Terzenschritte im Tenor II noch in etwas verhüllt werden. Im weiteren wird besagtes durch seine ruhig abwärtsschreitende Führung geradezu wohl-

z. B. Tenor II:

tuendes Motiv  in allen Stimmen durchgeführt

(Tenor I, Baß, Tenor II, Alt, Cantus und abermals Baß, Tenor I [in ebenso gewagter Weise] und Alt, der bis zum Schluß gradatim fällt. Über dem ganzen Vers liegt eine milde Melancholie und Resignation (cf. Text).

Das dritte *miscebam* (von Orlando in PM und DM freigegeben) im Tenor II muß unterlegt werden:

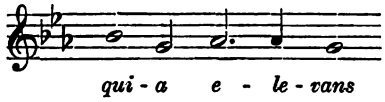


nicht: *fle - tu* *mi - sce - bam* (wie DB).

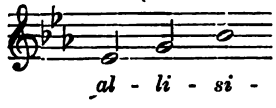
(NB. Zugleich ein Beispiel für die Verwendung eines fallenden Oktavschritts!)[1]

Vers 11. *A facie irae et indignationis tuae, quia elevans allisisti me.*

Wie bei Vers 10, so beobachten wir auch hier, wie zuerst die Oberstimmen, alsdann die untern an die Durchführung herantreten. Diese Art wirkt ja immer mehr durch die natürlich hervortretende Steigung und gleichzeitige Steigerung. Im zweiten Versteil lassen sich zwei Motive herausschälen, wovon das erste

 mehr oder weniger variiert in allen Stimmen,

das zweite über *allisisti* (bestehend aus den drei Tönen des »Durdreiklangs«)

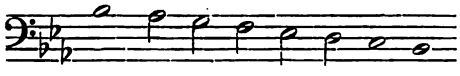
 nur in den drei Unterstimmen Verarbeitung findet.[2]

Vers 12. *Dies mei sicut umbra declinaverunt: et ego sicut foenum arui.*

Viel einfacher gebaut ist Vers 12. Der erste Versteil, homophonen Charakters, verlangt gut akzentuierten Vortrag seitens der vier Oberstimmen. Interessant ist im zweiten Halbvers das Verhältnis der Stimmen untereinander. Zunächst ertönt im Cantus ein fragender Ruf (punktierte Note mit folgender längerer Pause!) »*et ego*«. Die übrigen vier Stimmen, welche während des Ausrufes »*ego*« abtreten, antworten bündig. Es ertönt in der Oberstimme derselbe Ruf wieder, von dem die andern Stimmen auch diesmal keinen Gebrauch machen, und noch einmal dieselbe Antwort, in die nun auch der Sopran einstimmt.

Vers 13. *Tu autem, Domine, in æternum permanes:*
et memoriale tuum in generationem et generationem.

Von gleich edlem, einfach-feierlichem Charakter ist der erste Hemistich des 13. Verses. Der zweite wird zunächst komplizierter; über »*et memoriale*«

(siehe Baß):  wird ein *Climacus* durchgearbeitet

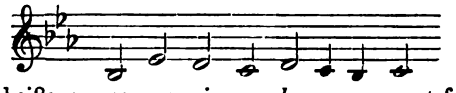
[1] Über die Anwendung des Oktavensprungs nach unten cf. Ps. I, 3. Fußnote 5.

[2] Orlando hat das im Text zwischen *irae* und *indignationis* stehende *et* in allen fünf Stimmen außer acht gelassen — eine Kleinigkeit, doch sei sie konstatiert.

Digitized by Google

in der Folge Baß, Tenor II, I, Cantus. Bald tritt das frühere Ton- und Stimmungsbild wieder vor uns, wobei insbesondere die Schlußworte dank der einfachen, im allgemeinen sich wiederholenden Harmonien (cf. Führung des Basses) kernigen Ausdruck finden. Mit einer Modulation in die Tonart der Oberdominante schließt der Vers (kombinierter Schluß).[1])

Das zweite *memoriale* im Alt (von Lasso in PM nicht unterlegt) kann in der Textierung von DB nicht stehen bleiben:

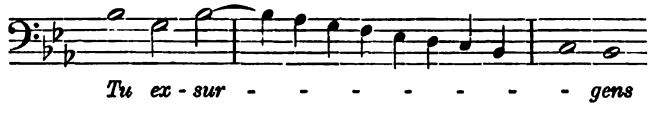


sie muß heißen: *me-mo-ri-a-le* (cf. DM)
statt: *me-mo-ri-a - - le (!)* (cf. DB)

Sämtliche Stimmen deklamieren jede Silbe (*et me-mo-ri-a-le*) je auf einer Note; *ergo.*

Vers 14. *Tu exsurgens misereberis Sion, quia tempus miserendi ejus, quia venit tempus.*

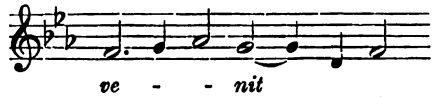
Nach langer Unterbrechung (seit Ps. III, 17) kehrt ein Terzett für Alt, Tenor und Baß wieder, das übrigens an Faktur jenem um Erkleckliches voransteht. Der nur aus vier Wörtern bestehende erste Halbvers erfährt in der Komposition eine um so größere Ausdehnung durch ein schwungvolles Motiv,



Tu ex-sur - - - - - - - - gens

das getragen beginnend einen um so lebhafteren Fortgang hat. An die letzte punktierte Note des Themas schließt sich ein *Climacus* an vom *ambitus* eines Diapason, der im *comes* (Tenor) *modo contrario* zum *Scandicus* von gleichem *ambitus* wird. Der im Alt wiedererscheinende *dux* stellt an den heutigen Altsänger eine außerordentliche Forderung (niederste Note im Original das kleine *e*), weshalb es für eine etwaige Aufführung angezeigt wäre, den Vers zu einem Männerterzett zu gestalten, was auch mit Rücksicht auf die sonstige Stimmenführung recht wohl anginge. Originell ist die Verbindung des zweiten Hemistichs mit dem ersten. Jener beginnt mit einer Variante des *Climacus*. Die Nachahmung erfolgt (NB!) jedesmal eine None tiefer! Das letzte Motiv über *quia venit* tritt im ganzen zehnmal auf, auch hier in den verschiedensten Intervallen. Es lohnt sich in der Tat der Mühe, die einzelnen Stimmen zu verfolgen, um den Totaleindruck desto besser verstehen zu können, der den im Vers liegenden Mahnruf trefflich wiedergibt.

Das zweite *venit* der Oberstimme (von Lasso freigegeben) unterlege man, wie folgt:



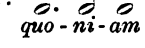
ve - - nit
nicht (wie DB): *ve - - - - nit (!)*

Vers 15. *Quoniam placuerunt servis tuis lapides ejus: et terrae ejus miserebuntur.*

Das uns zu Anfang eines Verses schon so oft begegnete *quoniam*[2]) wird auch hier rezitiert und zwar in allen Stimmen zum wenigsten einmal (Cantus und Baß zweimal). Eine ausgeprägtere Thematik tritt erst bei *lapides* ein. Nur Tenor II hält sich abseits

---

[1]) Orlando schreibt in allen Stimmen *in generatione* (statt *in generationem*).

[2]) Das Wort *quoniam* gibt Orlando (in diesen sieben Psalmen kommt es 17 mal vor) bezeichnenderweise (bewußt oder unbewußt) meistens *recitando* wieder:  (siehe Psalm I, 8; II, 3 und 4; III, 4, 16, 18, 19 und 21 und hier V, 15).

quo-ni-am

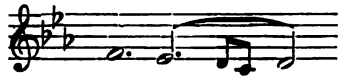
Digitized by Google

von ihr und dient als »Füllstimme«. Der zweite Versteil besteht selbst wieder aus zwei Teilen, deren erster für drei Oberstimmen gesetzt ist, worauf alle Stimmen zusammentreten, um in ganz homophoner Weise, die auch in den letzten vier Takten zu beobachten war, den repetierten Text in gewähltem Vortrag ausklingen zu lassen.

Vers 16. *Et timebunt gentes nomen tuum, Domine: et omnes reges terrae gloriam tuam.*

Am Beginn des 16. Verses steht abermals des Meisters Lieblingsmotiv (Climacus), diesmal in je zwei Noten gleicher Höhe zerlegt, so im Cantus: *c-c, b-b, a-a* (in der Originallage). Auffallend ist zunächst die Erniedrigung der Septime (Einsatz des Tenor II), motiviert sich aber alsbald als notwendig, da sich zu Anfang des zweiten Taktes ein verminderter Dreiklang ergeben würde. Die Durchführung selbst geschieht in der Folge Cantus, Alt, Tenor II (als Begleiter in der Terz), Baß, Tenor I und abermals (als Steigerung) Cantus und Alt. Die Faktur ist klar, durchsichtig, in Takt 3 und 4 geradezu interessant. Beachtenswert ist noch der Schluß des Ganzen, der in der üblichen Weise eingeleitet doch nicht sofort erfolgt, sondern zum Trugschluß[1]) wird, welcher einen Ganztakt andauernd, durch einen Einsatz des Tenor I belebt, vom Plagalschluß gefolgt ist (cf. über diese kombinierte Schlußart Ps. III, 20).

Das *omnes* im Alt ist (bei DB) unrichtig unterlegt, muß natürlich heißen:

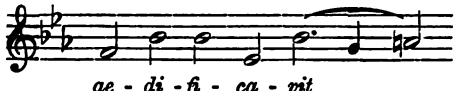


o - mnes (cf. PM und DM)
statt: *o - - - mnes* (!)

Vers 17. *Quia aedificavit Dominus Sion: et videbitur in gloria sua.*

Vers 17 beginnt mit einem Motiv, dessen zwei Teile durch eine Pause[2]) getrennt sind. Der erste Teil ist Rezitation des *quia*[3]), der zweite besteht in einem *Scandicus*. In engster Führung erfolgt die Durchführung zunächst in den drei Oberstimmen, an welche sich nach fünf Takten die zwei übrigen ebenfalls in engster Führung anschließen. Der Schluß des ersten Versteiles wird herbeigeführt durch eine originelle, und doch so einfache Modulierung. In beliebter Weise wird der zweite Versteil angefügt (Vorausgreifen des Basses, der die noch vor Abschluß des ersten eingetretene Konsonanz benützt). Man vergleiche den zweiten Einsatz bei *in gloria* unter denselben Umständen. Gegen Ende läßt sich eine imitative Bezugnahme auf den Cantus seitens des Tenor II entdecken *(in gloria)*, die durch die voraufgehende Pause an Nachdrücklichkeit wie Deutlichkeit gewinnt. Nach Tonlängenmessung stellt sich eine kleine *variatio* ein.

Die Textierung des zweiten *aedificavit* im Tenor I hat zu lauten:



ae - di - fi - ca - vit (cf. PM und DM)
nicht (wie DB): *ae - di - fi - ca - - vit* (!)

---

[1]) Eine bei den Altklassikern sehr beliebte Abschlußmanier, die übrigens zur Erzielung eines allmählichen Schlusses sehr geeignet ist und als solche von den Nachahmern des altklassischen Stiles mit Recht oft angewendet wird.

[2]) Diese Variante der Melodiebildung (siehe auch Ps. VII, 13) ist bekanntlich sonst in der Polyphonie des 16. (wie auch der vorausgehenden) Jahrhunderts nicht üblich und gilt im allgemeinen als stilwidrig, daher verboten, wenigstens bei den Theoretikern.

[3]) Man denke hier an das über die Vertonung des synonymen *quoniam* Gesagte (cf. Vers 15).

Digitized by Google

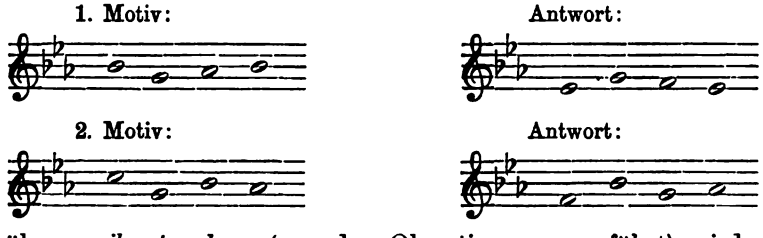
Vers 18. *Respexit in orationem humilium: et non sprevit precem eorum.*

Hat es bisher in keinem Psalm an durchweg homophonen Versen gefehlt, so bietet uns der fünfte Psalm (außer Vers 4) einen weiteren in Vers 18, der übrigens einige freiere Bewegungen (zweimal in Tenor II und Alt) zur Belebung des Rhythmus nicht ausschließt. Dem Texte durchaus entsprechend, der die tröstliche Wahrheit vorführt, daß der Herr die Bitte eines Niedrigen und Demütigen um Erhörung nicht verachte, schlägt auch die Komposition einen ruhigen, zuversichtlich zufriedenen Ton an. Die äußere Faktur läßt sich als eine äußerst einfache und klare erkennen.

Anmerkung. In DB findet sich im Alt über *sprevit* (antizipierter Ton) ein?. Mit Unrecht. Sowohl nach PM als DM ist alles in Ordnung.

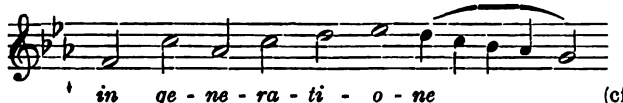
Vers 19. *Scribantur haec in generatione altera: et populus, qui creabitur, laudabit Dominum.*

Nur noch zweimal wird in den letzten 17 Versen des Psalms der fünfstimmige Satz unterbrochen, zunächst hier in Vers 19. Derselbe ist für zwei Tenöre vorgesehen und in dieser Form im ganzen Werk ohne weiteres Seitenstück. Übrigens verschlägt es nichts, den Part für Tenor II dem Baß zuzuteilen (mithin den Tonsatz der gleichen Kategorie zuzuweisen wie Ps. I, 8. II, 10. IV, 9. V, 2). Auch dieses Duo enthält (wie die meisten der angeführten) zweimal zwei Motive, wovon je das zweite ausgedehnter behandelt ist.



Das erste über *scribantur haec* (von der Oberstimme vorgeführt) wird *modo contrario* beantwortet, ebenso das zweite wenigstens zunächst, worauf die Umkehrung selbst auch in der Oberstimme erscheint, um in dieser Form von der Unterstimme imitiert zu werden. Ganz analog dem ersten Versteil wird nach einmaliger Imitation des ersten Motivs im zweiten Halbvers das zweite viermal (in der Subdiapente, Einklang, zweimal in der Oberterz) durchgeführt. In gleicher Weise darf auch dieser Vers 19 als ein »*specimen fugae*« bezeichnet werden.

Die Unterlegung des zweiten *in generatione* (Tenor I) — von Lasso in PM freigegeben — hat so zu geschehen:



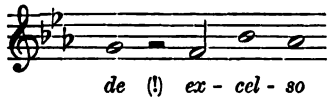
Vers 20. *Quia prospexit de excelso sancto suo: Dominus de coelo in terram aspexit.*

Um so ärmer an eigentlicher Thematik ist Vers 20, ohne daß er deswegen verdiente als ärmliches, minderwertiges Tonstück angesehen zu werden. Nach dem bisherigen möge hier die Erscheinung namhaft gemacht werden, daß, je kunstvoller ein Zwischensatz ist, der folgende fünfstimmige Vers um so spärlicher mit Thematik bedacht ist.[1]) — Die Tendenz des Meisters, diese durch das Massige des zusammentretenden

[1]) Vergl. das alte Melodieprinzip: Ruhe, Bewegung, Ruhe.

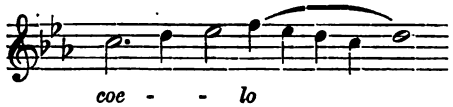
Digitized by Google

Chores in anderer Weise zu ersetzen, ist in solchen Fällen unverkennbar. So ist hier von Imitation keine Spur und doch durch selbständiges Ab- und Eintreten der Stimmen Alltägliches vermieden. Die Tongebung im Alt



ist in Anbetracht des grammatikalischen Zusammenhangs mehr als eigenartig (cf. das in Vers 17 über Melodiebildung Gesagte). Die auffallend tiefe Führung sämtlicher Stimmen[1]) gegen den Schluß macht auf den ersten Blick die Absicht einer Tonmalerei geradezu evident: Das Auge des Herrn blickt vom Himmel zur Erde.

Mangelhaft ist bei DB die Textierung des zweiten *coelo* — von Lasso freigegeben — im Tenor I, der zu singen hat:



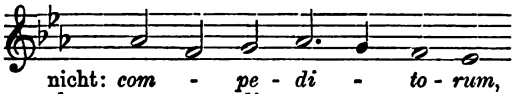
nicht: *coe - - - - - lo* (!).

Vers 21. *Ut audiret gemitus compeditorum: ut solveret filios interemptorum.*

Vers 21 beginnt mit einem recht altklassisch-breit angelegtem Einsatz der Stimmen (in der Folge Alt, Tenor II, Cantus, Baß, Tenor I und zwar in drei Stimmen in der Tonica beginnend), die nach länger angehaltenem ersten Ton einen Quartenschritt gemein haben (cf. Ps. II, 1, 3, 14). Nach kurzer Zeit tritt der Baß wieder ab, während die übrigen den ersten Hemistich zu Ende führen.

Den zweiten eröffnet der Baß, die beiden Tenöre übersteigend mit einem Oktavenschritt, der *per diminutionem* im Alt zur Sekunde, im Tenor I zur Quarte, im Tenor II zur kleinen Sekunde wird, im Cantus gar Prime bleibt.

Das *compeditorum* im Tenor I ist bei Dehn nicht richtig unterlegt: derselbe deklamiere

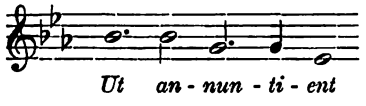


(cf. PM und DM),

(vergl. auch Cantus und Tenor, welche die zwei ersten Silben gleichzeitig singen).

Vers 22. *Ut annuntient in Sion nomen Domini: et laudem ejus in Jerusalem.*

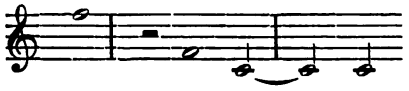
Das Anfangsmotiv des Vers 22



erinnert an Vers 2 dieses Psalms: die Töne des »Durdreiklangs« der ersten Stufe treten wieder vor uns in einer Variante, die auf einer durch den Text geforderten Zerlegung beruht. Die Durchführung erscheint durch die je nach einer Takthälfte erfolgenden Einsätze, die das Motiv auch in Umkehrung hören lassen (Baß, Tenor I und Alt), als streng, kunstgemäß.

---

[1]) So fällt der Sopran in folgender Weise:



Auch die beiden Tenöre beschäftigen sich in außerordentlich tiefer Region. Man übersehe auch nicht den letzten Ton im Baß über (*aspe*)*xit* — der tiefste Ton des ganzen Psalmenwerkes!

Digitized by Google

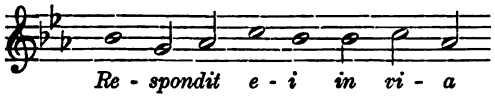
Dieses einfache Motiv, diese natürliche Verarbeitung! Die Selbstverständlichkeit, wie sie dem Leser sich unwillkürlich aufdrängt (wie so häufig bei Beschauen resp. Anhören großartig angelegter thematischer Produkte der Klassizität — man denke an eine große Bachsche oder Mozartsche Fuge) ist auch hier (im kleinen) Kriterium der Originalität. Der Schluß klingt etwas befremdend: Antizipation des Schlußakkords um ein Taktviertel, der selbst ohne Septime eingeführt wird. Solche Schlußart ist in den »Bußspalmen« nicht häufig (vergl. in diesem Ps. Vers 1 und IV, 20). Man würde plagalen Schluß (Dreiklang der V. Stufe) im letzten Takt erwarten. Derselbe tritt erst zu Beginn des nächsten Verses ein.

Vers 23. *In conveniendo populos in unum: et reges, ut serviant Domino.*

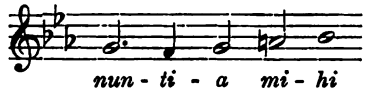
Der erste Teil dieses Verses ist besonders in seinem ersten Teil ein Muster der schlichten Setzweise. Nur drei Akkorde werden zur Wiedergabe des Textes verwendet; belebter und belebender wirkt der zweite, vom ersten durch eine Generalpause getrennte Versteil, der (nach ästhetischer Hinsicht) einige sinnige Symmetrien in der gleichen Stimme birgt, so das erste und zweite *reges* in der Ober-, sowie das erste und zweite *ut serviant Do(mino)* in der Unterstimme. Die über der Silbe *Do* angebrachten Climaci macht sich auch der Cantus zu eigen, die er in Form der Steigerung zu feinsinnigem Abschluß verwendet. Auch die drei Mittelstimmen schicken sich vor Abschluß des Verses an, über der Subdiapente (im Baß) ähnliche Bewegungen auszuführen.

Das zweite *reges* im Alt muß so unterlegt werden:

Vers 24. *Respondit ei in via virtutis suae: Paucitatem dierum meorum nuntia mihi.*

Breiter angelegt ist Vers 24; in ihm waltet kontrapunktisches Leben. Das erste Motiv 

wird mustergültig[1]) durchgeführt. Von den durch die Länge der Durchführung herrührenden Wiederholungen des Textes (auf den schüchternen Anklang des vor definitiver Abwicklung einsetzenden Cantus sei flüchtig hingewiesen) repliziert nur das *respondit ei* des ersten Tenor auf das vorhergehende, während die übrigen Einsätze frei gebildet sind. Im zweiten Versteil werden die Stimmen äußerst geschickt kombiniert. Wie eine Botschaft (cf. »*nuntia*«)



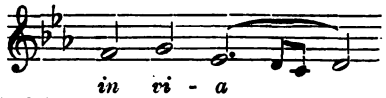
verbreitet sich das Gespräch der zwei Oberstimmen nach den zwei unteren, von diesen wieder durch das Gebiet der Mittelstimme zu den ersteren, von diesen abermals den Weg zurück zu den Unterstimmen, worauf ein nochmaliges gemeinsames, durch den Plagalschluß sehr feierlich wirkendes, breiter angelegtes *nuntia mihi* den Vers beschließt.

In textkritischer Beziehung sei auf zwei Stellen des Alt hingewiesen: 1. das erste

[1]) Sehr instruktiv für Kontrapunktstudierende!

Digitized by Google

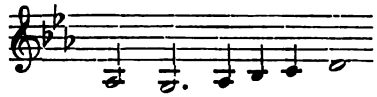
in via muß entsprechend der Stilregel (nach Sechzehnteln keine neue Silbe!) sowie aus Gründen der Konsequenz (im Cantus und Baß) so gesprochen werden:



(cf. übrigens PM und DM)

nicht (wie DB): *in vi - - a* (!)

2. das zweite (*virtutis*) *suae* erhalte diese Unterlegung:



(cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *su - - - - ae* (!)

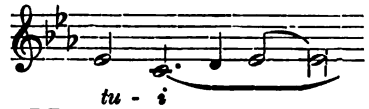
vergl. hier auch das *in via* des Basses, dessen Fortsetzung der Alt bildet.

Vers 25. *Ne revoces me in dimidio dierum meorum: in generationem et generationem anni tui.*

Mit Vers 25 wird der fünfstimmige Satz zum letztenmal unterbrochen durch ein Quartett für Cantus, Alt, Tenor I und II. Hier (cf. Ps. IV, 15) ist die (sonst oft klar zutage tretende) Tendenz des Meisters, durch eingestreute kontrapunktische »Kabinettstückchen« von lieblicher Melodik die mächtig dahinbrausenden Tonmassen zu unterbrechen, nicht zu bemerken — ganz erklärlich sowohl aus der ganzen Anlage des vorhergehenden Verses als speziell aus der großen Zahl der für den Zuhörer und den Sänger in gleicher Weise anstrengenden bisherigen Partien, welche eine durchsichtig-einfach konstruierte Pièce als angezeigt und erwünscht erscheinen lassen. Im zweiten Versteil findet sich eine eigenartige Wiedergabe des *generatio*, die den Eindruck g.oßer Unruhe macht, da sie mit einer gewissen Zähigkeit und Hartnäckigkeit[1]) (übrigens in ganz symmetrischer Anlage) viermal wiederkehrt.

Der Wortlaut des Textes muß je zweimal in allen Stimmen heißen: *in generationem*, nicht *generatione*.

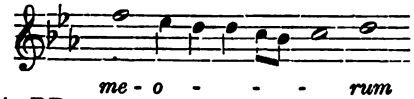
Sodann unterlege der Alt am Schluß besser:



(cf. PM und DM)

nicht (wie DB): *tu - - i* (!) ____. (zugleich rhythmischer Stoß bei *tu* -).

Im Tenor muß die Textierung des *melos* über *meorum* heißen:



(cf. PM und DM)

statt (wie DB): *me - - o* (!) *- - rum*

Vers 26. *Initio tu, Domine, terram fundasti: et opera manuum tuarum sunt coeli.*

Mit diesem Seitenkanal münden wir wieder in den schwellenden Strom ein, dessen Bett in seinem weitern Verlauf sich jetzt mit immer mächtigeren Wogen füllt.

Nach einer Einleitung durch die vier Unterstimmen ertönt, während diese schweigen, in der Oberstimme allein die Anrufung des Herrn mit dem feierlichen »*Tu*«; jene gehen sofort zur Anrede *Domine* über, die sie in breitem *recitando*[2]) aussprechen.

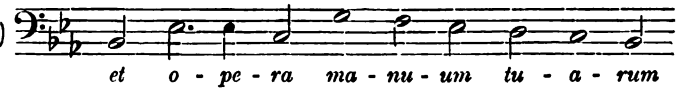
---

[1]) Echt Orlando! eine Knacknuß für Dirigenten und Sänger!

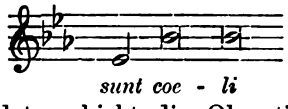
[2]) Über diese Art der Vertonung des Domine cf. Ps. I, 1, 2 (zweimal), 9; Ps. III, 1; IV, 16, 19; V, 1, 13, 20 (und hier); Ps. VII, 1, 11.

Digitized by Google

Ungleich länger wird der zweite Halbvers, indem das der Silbenquantität so sehr angepaßte Motiv (*opera, manuum*)

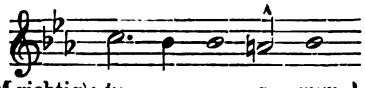


(welch herrliche Prosodie!) neunmal und zwar (nach dem ersten Intervall bemessen) in vier Varianten erscheint. Während gegen Schluß über *sunt coeli* ein Quintenschritt als Motiv [1])



in engster Führung in den vier Unterstimmen Aufnahme findet, schickt die Oberstimme eine nach oben strebende Tonreihe (über *coeli!*) voran, die auf der Höhe anhält. Soll das etwa nicht abermals einen Fingerzeig nach dem Himmel bedeuten? Der Schluß mit diesem denkbar einfachsten, aber ebenso kunstvoll verwobenen Motiv klingt breit und prächtig aus.

Das erste *tuarum* im Tenor II muß heißen:



(wie in PM u. DM richtig): *tu - - a - rum*
nicht: *tu - a - rum*

cf. Bellermann (l. c.) p. 453, wo es anschließend heißt: »In einem solchen Falle zogen die alten Meister eine geringe Verletzung der Quantität der Silben einer für den Sänger unbequemen Wortlage vor.«

Vers 27. *Ipsi peribunt, tu autem permanes: et omnes sicut vestimentum veterascent.*

In Vers 27 übernimmt ebenfalls der Cantus, diesmal nach einer Generalpause mit einem nachdrücklichen breiten »*Tu*« die Anrufung des Herrn, an welche sich nach Möglichkeit imitierend die weiteren Stimmen anschließen. Man beachte wohl den Eintritt besonders des Cantus, Tenor II und Bassus in denkbar engster Verwertung des Quartenmotivs. Die folgenden zahlreichen zusammengezogenen Noten mit den fort und fort klingenden, lang hingezogenen Harmonien fordern von selbst eine Prüfung einer intendierten Kausalität: Sicher sucht der Meister hier, so gut es mit menschenmöglichen Mitteln geht, die göttliche Permanenz in die Sprache der Musik zu übersetzen.

Beachte noch die den alten Klassikern geläufige Schlußart: Der obere Leitton der Tonart springt nach der Unterquarte derselben, während gleichzeitig der Baß denselben Leitton zur Tonica der besagten Tonart führt. Der dadurch bewirkte verdeckte (streng genommen verbotene) Schritt von vollkommener Konsonanz (Oktav) zu vollkommener Konsonanz (Quint) wird durch die interessante Klangwirkung gleichsam paralysiert.

Vers 28. *Et sicut opertorium mutabis eos, et mutabuntur:*
tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient.

Der durch die drei Oberstimmen eingeleitete Vers 28 bringt nach Zusammentritt eine Modulation nach der Tonart der Unterterz mit Zuhilfenahme eines leiterfremden Leittons (im Cantus). In der Dehnschen Ausgabe ist über der großen Terz des Auflösungsakkords ein »?«. Nach dem Stil Orlandos ist indes die große Terz in diesem Falle Regel und motiviert sich überdies durch die unmittelbar folgende (der ersten hübsch nachgebildeten) Modulation im Alt sowie durch die nach der Tonart der Oberdominante führende Modulierung, wobei die große Terz durch die Tonart selbst gegeben ist (großer Dreiklang auf der Tonica). Ein Rückschluß ist hier nicht nur gestattet, sondern sicher auch normierend. Wie ich nachträglich konstatieren kann, ist das ♯ schon in PM und DM angemerkt, also authentisch.

[1]) Die Stelle macht unwillkürlich den Eindruck eines Fingerzeigs, jedenfalls ist die »Aktion« sehr gut getroffen.

Digitized by Google

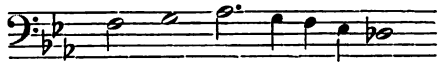
Im zweiten Versteil bemerken wir[1]) die falsobordonartige Rezitation eines ganzen Sätzchens, ausgeführt (wenn auch zu wenig verschiedener Zeit) durch sämtliche Stimmen auf denselben Tönen (über *tu autem ipse es*), also in je derselben Stimme derselbe Ton: liegt es da ferne oder nahe, hinter dieser Vertonungsweise eine sehr treffende Wiedergabe des Textes[2]) zu konstatieren: *tu idem ipse es*: (= Du bist immer derselbe, o Gott)?

Vers 29. *Filii servorum tuorum habitabunt: et semen eorum in saeculum dirigetur.*

Vers 29 ist in seinem ersten Teil dreistimmig: die Unterstimmen bringen zuerst den Text zu Gehör. Tenor II bildet, während Tenor I und Baß abtreten, zu den hinzutretenden beiden Oberstimmen die Basis. Zu der Repetition des Textes gesellt sich auch die Repetition des musikalischen Gedankens.

Im zweiten Halbvers finden wir sämtliche Stimmen beschäftigt, die gegen Schluß (bei *in saeculum*) das in den letzten Versen beliebt gewordene Intervall des Diatessaron (mit Verkleinerung im Alt und Tenor II) ein letztes Mal verwerten.

Inkonsequent ist im Baß bei Dehn die Textunterlage des *servorum*; als genaue Nachahmung des Tenor I sowie dem gleichzeitig in Terzen mitschreitenden Tenor II entsprechend muß es heißen:



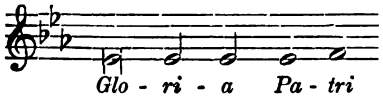
ser - vo - rum (cf. PM und DM)

nicht: *ser - vo - - - rum* (!)

(was zudem noch ein Verstoß gegen die Regel wäre).

Vers 30. Es folgen die jedem Psalm angehängten beiden Schlußverse: *Gloria Patri* und *Sicut erat.* Das Motiv über *Gloria Patri* erscheint zu gleicher Zeit in drei Formen, die sich rhythmisch unterscheiden. Während die Oberstimme mit dem ersten Motiv

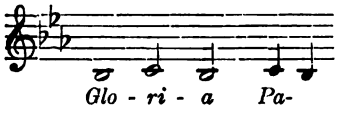
Cantus:



Glo - ri - a Pa - tri

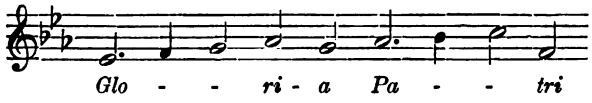
langsam dahinzieht, um alsdann vom Tenor II beantwortet zu werden, eilt die Unterstimme (zweites Motiv):

2. Motiv:



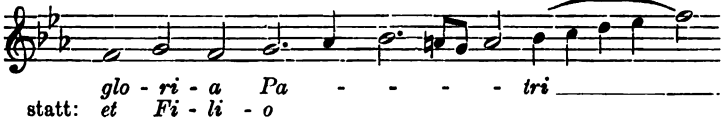
Glo - ri - a Pa-

voraus. Der erste Tenor beginnt mit dem dritten Motiv:



Glo - - ri - a Pa - - tri

(dessen Imitation im Baß erfolgt) und reiht an dasselbe das zweite Motiv. Demselben ist aber unrichtigerweise bei Dehn und in DM (jedenfalls ein Versehen) »*et Filio*« unterlegt, wofür *Gloria Patri*[3]) unterzusetzen ist (gleiches Thema — gleicher Text!). Zudem deklamiert der Baß gleichzeitig *Gloria Patri* (letzteres Wort in Terzen); die Stelle im Tenor muß also lauten (wie übrigens in PM deutlich und richtig steht):



glo - ri - a Pa - - - - tri

statt: *et Fi - li - o*

[1]) Eine Seltenheit, indes durch den Gedankeninhalt hinlänglich motiviert.

[2]) Man vergl. dazu die Vertonung des *steterunt* im Ps. III, 11.

[3]) Die Textwiederholung ist in PM nicht etwa bloß angedeutet, sondern genau eingetragen.

Digitized by Google

Über *et Spiritui* erscheint nochmals das *Scandicus*-Motiv. An den breit und langsam ausklingenden Schluß fügt sich das um so lebendigere *Sicut erat.*

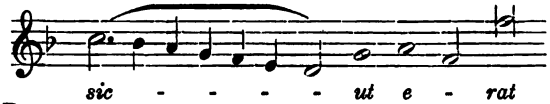
Vers 31. Oft wurde (besonders im V. Psalm) auf die thematische Form des *Scandicus,* oft auf die seiner Umkehrung, des *Climacus,* hingewiesen. Beide miteinander verbunden — eröffnen sie den Schlußvers, der nach Faktur und kunstvoller Verarbeitung beider Motive die Schlußverse der vorangehenden Psalmen hinter sich zurückläßt. Auch sonst ließen sich im einzelnen den in diesem Psalm vorkommenden sehr verwandte Motive anführen. Es dürfte aber überflüssig sein, diese Tendenz des Meisters noch strikte beweisen zu wollen. Es ist vielmehr die Größe des Genies, auf die wir die Masse der verschiedensten (besonders im zweiten Versteil verwandten) Motive zurückführen wollen. Eben der Abschluß des Psalmes will durch möglichste Fülle der Themen und gelungene Verwebung zu einem einheitlichen Ganzen gestaltet werden, was nach jeder Hinsicht sowohl nach der Seite der Form als des Inhalts gelungen sein dürfte.

Schon relativ sehr frühe erscheint das Amen. Jedoch die Wellen und Wogen der sich drängenden Harmonien fluten weiter: bald türmen sie sich auf zu Bergen, bald fallen sie über sich selbst wieder zusammen, um andre aus sich erstehen zu lassen: eine Welle erzeugt die andre, wie in der Natur, so auch hier im Reich der Töne. Allmählich wird es ruhiger — noch einige kleinere, sanft spielende Ringe über der Oberfläche und alles zerfließt im glatten, majestätisch ruhigen Meeresspiegel.

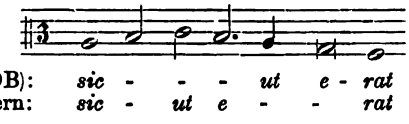
In textkritischer Beziehung darf wohl auf die sonderbare Wiederholung und Verbindung der (miteinander eigentlich des Sinnes entbehrenden) Wörter *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen* hingewiesen werden, welche in jeder Stimme dreimal, ja viermal wiederkehrt, und besonders im Baß (gar durch Pausen getrennt!) an das Sinnlose streift. Die Menge der Stimmen mag entschuldigen — aber auch im sechsstimmigen Satze findet sich solche Textierung bei Palestrina nicht.

Noch einige Stellen sollen eingehender besprochen werden:

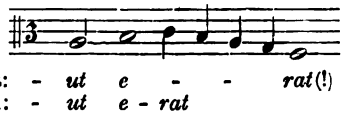
1. Das zweite *Sicut erat* im Cantus I — von Lasso nicht unterlegt — werde so besser deklamiert:



2. Das zweite *Sicut erat* im Tenor II (ebenfalls von Lasso freigegeben) wird nicht heißen:



3. Unrichtig ist bei Dehn die Textierung des ersten *Sicut erat* im Tenor I:



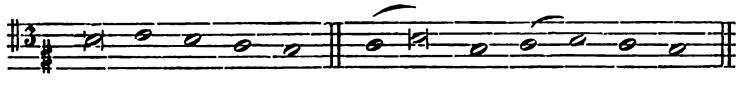
Digitized by Google

Der sechste Bußpsalm (*De profundis*)

— Psalm 129 des Psalterium Davids —

besteht aus zehn Versen, von denen sechs für fünf Stimmen, einer (Vers 4) für Alt, Tenor und Baß (cf. Ps. III, 17; V, 14) und einer (V. 7) für Cantus, Alt und Tenor (cf. I, 3; II, 6; III, 10; IV, 12; V, 3) — also zwei für drei Stimmen, einer (V. 8) für vier Stimmen: Alt, Tenor I und II, Baß (cf. I, 4; II, 4; III, 8; IV, 15; V, 4) und der Schlußvers für sechs Stimmen komponiert ist. Er ist im **tonus Ionius** gesetzt, der von Lasso in die Oberquarte transponiert ist. In der Ausgabe von Dehn sowie in der Neuausgabe von H. Bäuerle wurde aus praktischen Gründen besseren Klanges die Transposition in die Oberquinte gewählt (daher als Vorzeichen ♯).

Der VI. Psalm ist unter den sieben Bußpsalmen der interessanteste durch seine kunstvolle Kontrapunktik, die indes (wie bei den Niederländern nur zu gerne präsumiert wird) nirgends zur Künstelei oder Spielerei wird. In sämtlichen Versen erscheint zum mindesten eine Stimme als Trägerin folgender Psalmodie:



Die kontrapunktierenden Stimmen bilden Melodien, die bald von der Melodie des Psalmtons gänzlich verschieden sind, bald mit ihr und untereinander Verwandtschaft zeigen. [1])

Vers 1. *De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam.*

Im ersten Vers bringt den Cantus firmus der Tenor II und zwar beginnt derselbe (entgegen der Vorliebe der Altmeister, die Melodie aus vorausgehenden Nebenstimmen sich heraus entwickeln zu lassen) sofort mit Beginn des ersten Taktes. Der zweiten Hälfte des Psalmtons geht eine Pause voran, welche dem kommenden Einsatz wirkungsreicheren Klang sichert. Die kontrapunktierenden Stimmen bewegen sich selbständig ohne imitatorischen Zusammenhang um den Cantus firmus.

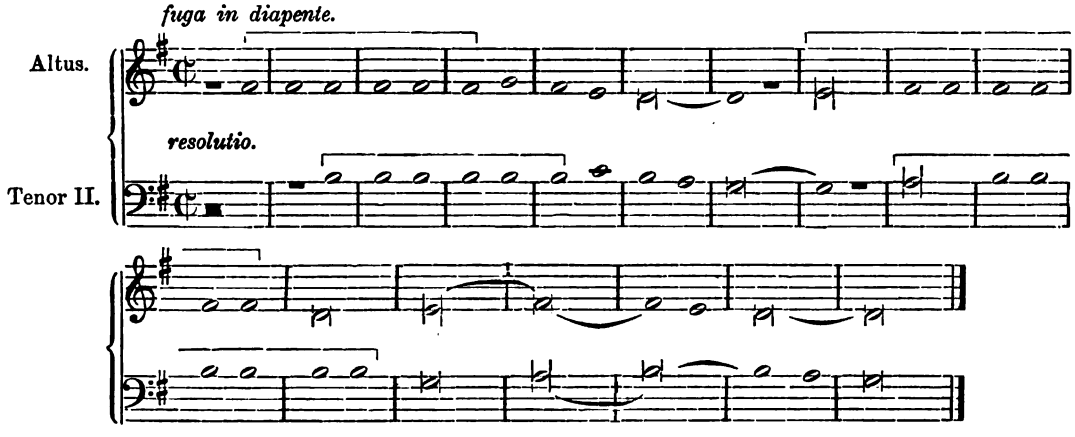
Vers 2. *Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.*

Vers 2 steht insofern in näherem Verhältnis mit dem vorausgehenden, als auch er den *cantus firmus* im Tenor II und zwar ebenfalls in derselben Lage enthält, unterscheidet sich aber von demselben durch kunstvollere Anlage überhaupt, indem der Psalmton in einer weiteren Stimme (Alt) eine Quinte höher durchgeführt erscheint, daher als *fuga* (= *canon*) *in diapente* bezeichnet. Da dieser schon im ersten Takt beginnt, erscheint Tenor II als *resolutio*, welcher Terminus damals »Auflösung, Beantwortung, Nachahmung« bezeichnete. Die Symmetrie der Einsätze nach Rhythmus und Höhe ist auch

[1]) Man denkt hierbei unwillkürlich an die unübertroffene Bearbeitung der Choralvorspiele von Seb. Bach.

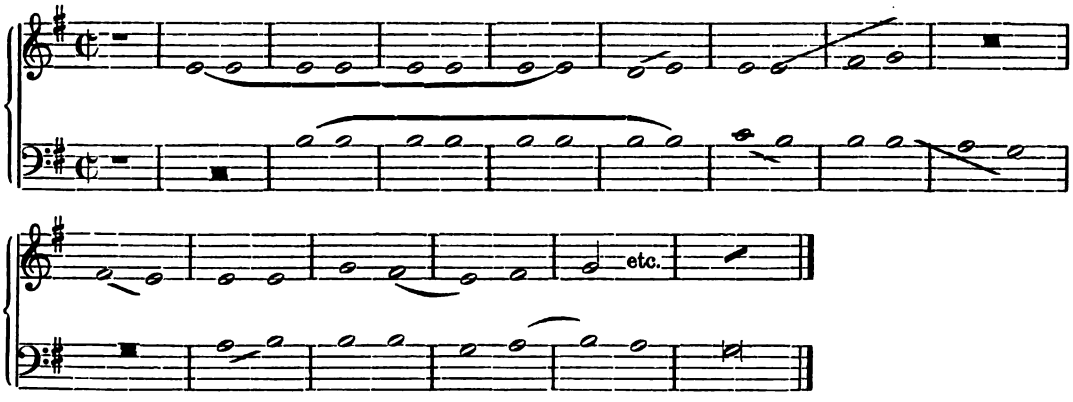
Digitized by Google

im zweiten Halbvers gewahrt. Mit Abstraktion der frei kontrapunktierenden Nebenstimmen gestaltet sich das Gerippe der kompositionstechnischen Anlage folgendermaßen:



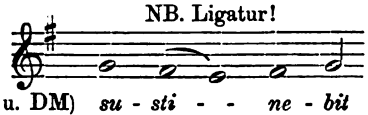
Vers 3. *Si iniquitates observaveris Domine: Domine, quis sustinebit?*

Der dritte Vers, gleichfalls fünfstimmig gehalten, enthält den Cantus firmus ebenfalls und in gleicher Lage wie Vers 2 im Tenor II. Im Alt tritt uns hier die Umkehrung des Psalmmelodie entgegen (*fuga contraria*, in PM als »*fuga in contrarius*« bezeichnet), d. h. alle Intervalle der leitenden Stimme (der *proposta*) werden in Gegenbewegung nachgeahmt. Der Kanon (»*per motum contrarium*«) beginnt mit dem zweiten Takt und zwar »*in diatessaron*«. Die *resolutio* erfolgt einen Takt später. In welcher Weise sich hier der Tenor II als notengetreues *contrarium* des Alt erweist, ersehe man aus folgender Skizze:



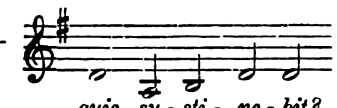
Im zweiten Halbvers herrscht zunächst darin Übereinstimmung, daß auch hier die Einsätze je in der Distanz von einem Takte erfolgen. Eine kleine Abwechslung tritt gegen Ende des Verses im Alt ein, wo nach dem letzten verkürzten Ton der beendigten Psalmmelodie, über der Textrepetition ein freier Kontrapunkt den Alt abschließt.

In Hinsicht auf Textierung muß im zweiten Halbvers bei Dehn eine Verschiebung der Silben vorgenommen werden: ganz entsprechend dem *sustinebit* in der *resolutio* muß auch der *motu contrario* gesetzte Alt zu Ende singen:



(cf. PM u. DM) *su - sti - - ne - bit*
nicht: *su - sti - ne(!) - bit? . . .*

den unmittelbar folgenden Noten gebe man folgenden Text:



quis su - sti - ne - bit?
(Lasso hat die Stelle nicht unterlegt.)

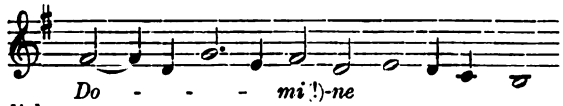
Digitized by Google

Vers 4. *Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine.*

Der vierte Vers bringt wiederum den Cantus firmus im Tenor (in gleicher Lage wie bisher). In der Verarbeitung desselben bietet sich aber eine neue Variante: das Thema ist Mittelstimme, umrankt von Alt und Baß. Diese beiden Stimmen zeigen, wenngleich zunächst sehr oft in Terzengängen fortschreitend (cf. Takt 3, Anfang des 4., 5. und 6., Schluß des 7. Taktes, ganzer Takt 8 usw.) im Vergleich zu den vorhergehenden Tonsätzen einen allmählichen Fortschritt zum Kunstvolleren.[1])

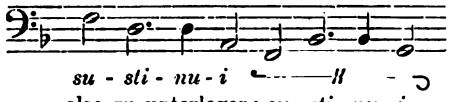
Noch sei bemerkt, daß der Vortrag des Cantus firmus in der Mittelstimme (bei Beginn des zweiten Halbverses) durch keine Pause unterbrochen wird.

Die Textunterlage 1. in der Oberstimme in DB weist am Schluß eine Flüchtigkeit auf:



es muß natürlich heißen: *Do - - - - - mi - ne* (wie ganz deutlich in PM u. DM).

2. In der Unterstimme (gleichfalls gegen den Schluß) notiert Lasso (cf. PM):



also zu unterlegen: *su - sti - nu - i*

nicht (wie DB u. DM) unrichtigerweise: *te Do - mi - ne.*

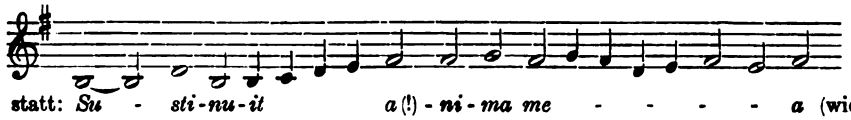
Vers 5. *Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino.*

Zeigte sich im bisherigen unter den kontrapunktierenden Stimmen selbst in ihrer Gegenseitigkeit kein eigentlicher Zusammenhang, so bringt Vers 5 einen weiteren Fortschritt: Während der Cantus firmus (eine Oktave tiefer als bisher) sich im Baß dahinzieht und ohne Pause durchgeführt wird, bildet sich im Tenor II ein kleines Motiv (Terzenschritt auf- und abwärts), das alsbald im Alt, dann Cantus, hierauf im Tenor I und schließlich noch einmal in Tenor II seine Beantwortung (im Einklang und in der Oktave) findet. Auch die Einsätze über *in verbo* im Cantus und Alt zeigen imitatorischen Zusammenhang.

Zum Abschluß der ersten Vershälfte stellt sich der in dieser Kompositionsgattung besonders heimische »Trugschluß« ein.[2])

Im zweiten Halbvers achte man auf die Wiedergabe des Tenor I (über *speravit*) durch den Cantus. Das gleiche Motiv (Terzschritt abwärts) verwendet der Alt zweimal hintereinander je über *anima mea.* Im vorletzten Takt wird einem feinfühligen Dirigenten der in der Wiederholung des *in Domino* im Cantus ausgedrückte vertrauensvolle Zug nicht entgehen.

In der Textlegung des Alt muß bei Dehn eine Verschiebung vorgenommen werden:



statt: *Su - sti-nu-it a(!) - ni - ma me - - - - a* (wie in DB) ganz verstümmelt

muß es heißen: *Su - sti-nu-it a - ni - ma me - - - a* (cf. PM und DM).

[1]) Man halte besonders Vers 1 und 4 gegeneinander.

[2]) Man denke auch hier an die Choralbearbeitungen Seb. Bachs.

Digitized by Google

Vers 6. *A custodia matutina usque ad noctem speret Israel in Domino.*

Den Vers 6 beginnen zunächst die kontrapunktierenden Stimmen, bei denen wohl größere Selbständigkeit jedoch ohne gegenteilige Relation Platz greift, die indes zu Anfang des Verses zwischen Cantus und Baß vorzuliegen scheint. Die Psalmodie übernimmt hier Tenor I (die Lage ist eine Quinte höher als im vorhergehenden Vers). Eine kleine Variante hinsichtlich des Rhythmus ist insofern vorhanden, als der Fluß der Melodie im ersten Halbvers wiederholt durch eine Pause unterbrochen ist (was in der zweiten Vershälfte nicht der Fall ist). Die Motive über den beiden *usque ad noctem* im Baß lassen sich als gegenseitige Umkehrungen betrachten.[1])

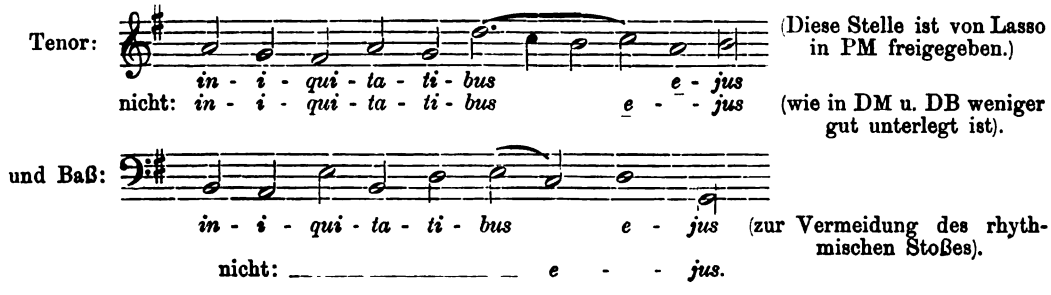
Vers 7. *Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio.*

Vers 7 bringt den Psalmmodus im Cantus, zu dem sich zwei Unterstimmen (Alt und Tenor) gesellen. Der Melodie geht je bei Beginn eines Halbverses eine Pause von $^1/_2$ Takt voran. Sie selbst erscheint in ursprünglicher Lage (in die Oktave transponiert).

Ganz ähnlich wie bei Vers 4 gestaltet sich das bezugnehmende Verhältnis der beiden kontrapunktierenden Stimmen: auch hier sind Terzengänge sehr häufig, noch häufiger als dort, wie schon ein flüchtiger Blick zeigt. Darin aber unterscheidet sich dieses Terzett von jenem, daß die beiden Nebenstimmen noch dazu in imitatorischem Zusammenhang stehen (man vergleiche den Beginn des Verses, dessen Motiv uns schon im letzten Vers begegnet ist, siehe Cantus über *speret Israel*).

Vers 8. *Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus.*

Nochmals erscheint in Vers 8 der Cantus firmus in der Oberstimme (in die Quintlage transponiert), die der Alt übernimmt, zu welchem drei Unterstimmen treten. Vor Beginn und im Verlauf des zweiten Halbverses tritt je eine kleine Pause ein. An ersterer Stelle wird durch eine größere Dehnung des letzten Tones den übrigen Stimmen eine freiere Kadenzierung ermöglicht. Auch sonst ist im ersten Halbvers die Führung derselben eine unabhängigere, während im zweiten wieder mehr Homophonie bemerkbar ist. Eine Imitation liegt im ganzen Vers nicht vor, will man nicht etwa das erste *iniquitatibus* des Alt als durch den Baß (wenn auch in freierer Weise) wiederaufgenommen betrachten. Schlecht, jedenfalls mit schlechter Wirkung unterlegt ist das Schlußwort *ejus* in Tenor I und Baß. Zur Vermeidung des rhythmischen Stoßes verteile man die zwei Silben e-jus je auf die beiden letzten Noten, also:



Vers 9. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Vers 9, der wieder sämtliche fünf Stimmen beschäftigt, bedeutet im Vergleich mit den vorausgehenden den weitern Fortschritt, daß er das Hauptthema selbst auch für die kontrapunktierenden Stimmen als Motiv verwertet. Ja, es eröffnet sogar den Vers (im Cantus) und wird in Engführung ganz nach den Regeln imitiert, wobei nur der Alt eine

[1]) cf. über diese Selbstrelation Ps. II, 11; III. 1, 9.

Digitized by Google

kleine Änderung erfährt. Mit der letzten Note der Gesamtdurchführung setzt der Cantus firmus in Tenor II ein (in gleicher Lage wie Vers 1). Am Schluß des ersten Versteiles (nur $^1/_2$ Takt) unterbrochen, wird er fortgeführt und hält, während die übrigen Stimmen zum Schluß noch etwas weiter ausholen, den letzten Ton (wie auch Cantus) auf der Tonica bis zum Finale aus. Die polyphone, mitunter sehr lebendige Stimmenführung, von der das schlichte Choralmotiv durch seine wohltuende Ruhe in so interessanter Weise absticht, dauert bis zum letzten Takte an.

Vers 10. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Die Aufgabe, die der Tenor (II) in den vorhergehenden neun Versen als Träger des Psalmtones (fünfmal in ursprünglicher, einmal in transponierter Lage) nicht weniger als sechsmal durchgeführt hat, übernimmt er im sechstimmigen Schlußvers ein siebentes Mal. Zu Beginn tritt der Cantus firmus im Cantus I auf, wenn man will als vorläufige Anmeldung des im Tenor II wirklich erscheinenden Cantus firmus. Die vier übrigen Stimmen imitieren ein selbständiges Motiv (*ad notam*), wobei Cantus II mit Tenor I und Alt mit Baß sich korrespondieren. Die besagte Relation zwischen Cantus I und Tenor II dauert (von *in principio* an) noch eine kleine Weile fort. Im weitern Verlauf jedoch bricht sich auch der Cantus I freiere Bahn. Nur Tenor II hält an der Psalmmelodie fest, deren viermalige Unterbrechung die gehäuftere Zahl der Stimmen, mithin deren verwickeltere Führung dem Meister als rätlich erscheinen ließ. Befremden könnte vielleicht die Zusammenhangslosigkeit[1]) der einsetzenden kontrapunktierenden Stimmen. Offenbar will *Orlando* auch hier am Schluß nicht durch mehr oder weniger einander gleichende Einsätze[2]) und Steigerungen wirken: Er fügt die verschiedenartigsten buntestfarbigen Blumen an den festen Reif (Cantus firmus), um uns zuletzt einen kunstvoll sinnig gewundenen, farbenprächtigen Blumenkranz zu überreichen.

---

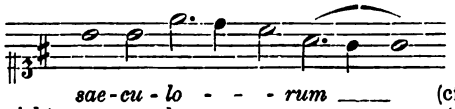
[1]) Auf die jeden Sinnes entbehrende Wiederholung: *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen* — (besonders im Cantus) sei der Vollständigkeit halber auch hier hingewiesen.

[2]) In der Dehnschen Ausgabe sind noch zwei Stellen zu rektifizieren:

a) Im Cantus I ist das *saeculorum* so zu unterlegen:

sae - cu - lo-rum _____ (cf. PM u. DM)
nicht: *sae - cu - lo - - - rum*

b) Das letzte *saeculorum* im Cantus II werde so deklamiert:



sae-cu - lo - - - rum ____ (cf. PM)
nicht: *sae-cu - lo - - - - - - rum* (wie DB).

In DM freigegeben, nach den bisherigen Resultaten der Vergleichung möchte man beifügen: daher in der Dehnschen Ausgabe unrichtig unterlegt(!). Daß Dehn nicht bloß an den für Textierung freigelassenen ca. 40, sondern auch sonst an sehr vielen (ca. 150) Stellen der Bußpsalmen mangelhaft, ja geradezu unverständig die Textsilben behandelt, mithin seine in Anbetracht der Zeitverhältnisse sonst sehr verdienstvolle Edition resp. Spartitur der sieben Bußpsalmen **in puncto Textunterlage** zu wünschen übrig läßt, wer will es an der Hand meiner eingehenden Beweisführung noch bestreiten?

Digitized by Google

Der siebente Bußpsalm *(Domine, exaudi . . . . auribus percipe)*

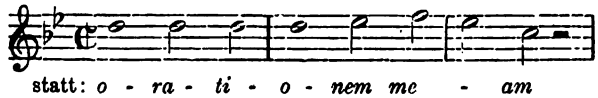
— Psalm 142 des Psalterium Davids —

umfaßt 16 Verse; davon sind elf für fünf Stimmen, einer (Vers 12) für vier Stimmen: Alt, Tenor I und II, Baß (cf. Ps. I, 4; II, 4; III, 8; IV, 15; V, 4; VI, 8), einer (V. 11) für Cantus, Alt, Tenor (cf. I, 3; II, 6; III, 10; IV, 12; V, 3; VI, 7); einer (V. 3) für drei Männerstimmen (cf. IV, 17) — also zwei für drei Stimmen, einer (V. 6) für zwei Stimmen: Cantus und Alt (neue Variante), der Schlußvers sechsstimmig komponiert. Die Komposition des VII. Psalmes bewegt sich im **tonus mixolydius,** der von Lasso in der Originaltonlage belassen wurde[1]).

Vers 1. *Domine, exaudi orationem meam, auribus percipe obsecrationem meam in veritate tua: exaudi me in tua justitia.*

Der Psalm beginnt mit einem Ensemble voll majestätischen Schwunges und weihevoller Feierlichkeit — ein *Charakteristikum*, das schon die alten Theoretiker dem *tonus mixolydius* reserviert haben. Dieser Eindruck wird noch durch die nach oben strebende Bewegung (im Cantus), die in den markigsten Akkorden ihre Stütze findet, erhöht. Den ersten Teil des ersten (textlich etwas langen) Halbverses beschließt eine Modulation nach der Oberdominante. Zum Schluß erscheint der erhöhte Leitton — dessen Anwendung sich schon vor Orlando eingebürgert hatte.

Im Tenor I muß textlich zur Vermeidung eines rhythmischen Stoßes eine kleine Verschiebung stattfinden:



statt: *o - ra - ti - o - nem me - am*
werde gesungen: *o - ra - ti - o - - nem me - am.*

(Alt und Baß deklamieren gleichzeitig: *meam.*)

Vers 2. *Et non intres in judicium cum servo tuo:*[2])
quia non justificabitur in conspectu tuo omnis vivens.

Ist in Vers 1 im großen ganzen von eigentlicher Thematik nichts zu bemerken, so gesellt sich in Vers 2 zur bisherigen Fülle der Harmonie die Nachahmung, wenn auch nur in einzelnen Anläufen bestehend: man vergleiche im zweiten Halbvers den Einsatz des Cantus (*quia non*) als Antwort auf den Alt, sodann den des Basses über *in conspectu*, den der Tenor II (in der Dominante) über denselben Worten wiedergibt. Letzteres Motiv kehrt beim Zusammenklang der Stimmen im Baß über den Schlußworten *omnis vivens* wieder — also ein Motiv über zwei verschiedenen aufeinanderfolgenden Wortgruppen, eine Unregelmäßigkeit, welche sonst im allgemeinen vermieden wird.

Vers 3. *Quia persecutus est inimicus animam meam: humiliavit in terra vitam meam.*

Vers 3 ist ein Terzett für Männerstimmen: Tenor I und II und Baß. Der denselben eröffnende *Scandicus* erscheint in einem *ambitus*, wie er bisher im ganzen Werk nicht da war (Ausdehnung bis zu einer Oktave); und zwar erfolgt die Aufwärtsbewegung

[1]) Dehn hat den Psalm um einen Ganzton tiefer gesetzt, daher $\flat_p$. Diese Transposition wurde auch in der Neuausgabe von Hermann Bäuerle gewählt.

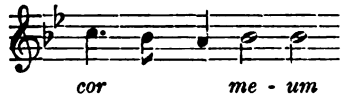
[2]) Im Psalterium (resp. Diurnale) fehlt im Text »Domine«, das Orlando hier vertont.

Digitized by Google

in ganz diatonischer Weise. Die Mittelstimme bringt das Thema nicht ganz zu Gehör. Es liegt im ganzen Vers etwas Unstätes, Unruhiges, Hastiges, dabei eine immer intensivere, leidenschaftliche Steigerung. Ein flüchtiger Blick auf den Text belehrt, daß von einer Hetze und aufgeregten Verfolgung der Seele seitens des Feindes die Rede ist. Die Musik muß es eben bei einer Andeutung belassen; über viele und vielerlei Darstellungsmittel verfügt sie; eines fehlt ihr — und nur darin wird sie unter den Künsten allein von der Poesie übertroffen — der Gebrauch der Worte.

Vers 4. *Collocavit me in obscuris sicut mortuos saeculi:*
et anxiatus est super me spiritus meus, in me turbatum est cor meum.

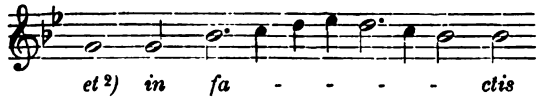
Die Charakterisierung des vorangehenden Verses ließe sich schließlich mehr oder weniger als Vermutung bezeichnen. Sie wird aber bestätigt durch die Art und Weise, wie der Meister den Inhalt des vierten Verses in Töne kleidet. Man erwäge den Text: »Geängstigt ist mein Geist und das Herz im Innersten verwirrt« — und die vorliegende Übersetzung dieser Worte in die Sprache der Musik: diese Reihe von hemmenden, größte Unruhe und fast Verworrenheit verursachenden Synkopen, die überall genaue Nachahmung finden[1]) (cf. besonders Tenor I). Charakteristisch in besonderem Maß ist auch die Melodie des Cantus über dem ersten *cor meum:*



NB. im Allabreve-Takt!

Vers 5. *Memor fui dierum antiquorum, meditatus sum in omnibus operibus tuis:*
in factis manuum tuarum meditabar.

In Vers 5 wickelt sich zunächst durch drei Stimmen in engster Führung ein Thema ab, das ein Kompositum von *Scandicus* (Quartenreihe aufwärts) und *Climacus* (Sextenreihe abwärts) bildet: nur die Mittelstimme läßt es bei der Nachahmung des *Scandicus* bewenden. Das den zweiten Versteil eröffnende Motiv über *et in factis*, ein ebenso kleines als feines Muster altklassischer Kantilene:



läßt sich (ebenfalls in engster Führung) in allen Stimmen hören, und zwar in ursprünglicher Form, wie es Tenor II anstimmt, nur von Tenor I im Einklang, von den andern Stimmen mit kleinen Verkürzungen. Die ganze Durchführung geschieht in der Folge: Tenor II, Cantus, Tenor I, Alt, Baß. Auf das *manuum* des Cantus (Oberstimme) nimmt allein die untere Außenstimme (Baß) Bezug.

Vers 6. *Expandi manus meas ad te: anima mea sicut terra sine aqua tibi.*

Die fünfstimmige Satzweise wird durch ein Duo für Cantus und Alt in erleichternder Weise (wenn auch auf kurze Zeit) unterbrochen. Dasselbe weckt und gewinnt unser Interesse durch die genaue Imitation des (fünf Takte dauernden) vom Alt angestimmten Motivs durch den Cantus (in der Diapente): zum erstenmal haben wir hier eine in ein-

[1]) Ähnlich malt Orlando das synonyme *contribulatus* Ps. IV, 18; *de tribulatione* Ps. VII, 13; *inimici* Ps. V, 9; *illusionibus* Ps. III, 7.

[2]) Das *et* fehlt im Psalterium (resp. Diurnale).

Digitized by Google

heitlichem Fluß sich abwickelnde Wiedergabe des ersten Halbverses, wie wir überhaupt die vorliegende Stimmenkombination: Cantus-Altus als neue Variante begrüßen, die in sämtlichen sieben Psalmen kein weiteres Seitenstück hat. Im zweiten Versteil kommen zwei Motive zur Verwendung, von denen das erste zweimalige, das zweite einmalige genaue Beantwortung findet. Der ziemlich ausgesponnene Schluß bietet über der gleichmäßig und ruhig sich dahinziehenden Melodie der Unterstimme einen äußerst rührigen, in den letzten Takten durch die melodiösen Synkopen in hohem Grade anmutenden Kontrapunkt.

Vers 7. *Velociter exaudi me, Domine: defecit spiritus meus.*

Mehr als einmal[1]) hat sich bisher Gelegenheit geboten, darauf hinzuweisen, wie Orlando das *velociter* in spezifischer Weise zu illustrieren suchte. Dieser malende Zug dehnt sich hier auf den ganzen ersten Halbvers aus und wirkt überdies durch den Hinzutritt der fünften Stimme wie durch die gleichzeitige Repetition des Textes, die im selben synkopierten Rhythmus gehalten ist (ausgenommen etwa Tenor II) um so charakteristischer. Eine weitere Illustration der Textesworte tritt sowohl beim Beginn des zweiten Halbverses (kleine Generalpause) als am Abschluß desselben deutlich hervor, welch letzterer eines »Fermates« oder längeren Ausspinnens sich entschlagend plötzlich eintritt. Für gewöhnlich würden talentierte Tonsetzer zur Schilderung des verschmachtenden und versagenden Geistes (»*defecit spiritus*«) einen allmählich schwächer werdenden, den Eindruck des Verzehrenden hervorrufenden Harmoniengang wählen: Orlando bricht unerwartet ab und verzeichnet noch dazu für alle Stimmen eine Pause für ganzen Takt: hiermit bringt der Tondichter die Defizienz des Geistes allerdings in ebenso origineller als einfachster Weise zum Ausdruck: der Meister offenbart sich in der Einfachheit.

Anmerkung. Bei dem zweiten *Domine* im Tenor II hat die Dehnsche Ausgabe über der ersten Silbe kein ♭. Dasselbe ist aber nach PM und DM wesentlich.

Vers 8. *Non avertas faciem tuam a me: et similis ero descendentibus in lacum.*

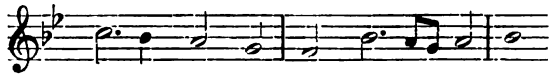
Ist Kürze und Homophonie dem letzten Vers eigen, so kommt jetzt um so ausgedehntere, polyphone Satzart zur Geltung. Man beachte die herrlich interpretierte inständige Bitte an den Herrn, sein Angesicht von dem Sünder nicht abzuwenden, die nicht weniger als durch 15 Takte sich hinzieht. Die Stimmenfolge ist eine beim Meister sehr beliebte (cf. Ps. VII, 13): nach dem Zusammentreten der beiden Oberstimmen übernehmen zunächst die beiden Unterstimmen deren Part, worauf an letzter Stelle die Mittelstimme einsetzt. Das Motiv über *non avertas* erscheint in jeder der fünf Stimmen zweimal in verschiedener Folge (im Cantus dreimal). Feinsinnig (wenn irgendwo) ist in tonmalerischer Hinsicht im zweiten Versteil die absteigende Tonreihe angebracht als Thema über *descendentibus*, der in jeder Stimme zweimal wiederkehrt. Diese Tendenz des Komponisten, das „Hinabsteigen" auszudrücken, erhellt (wie unschwer zu erkennen) sowohl aus dem Sinken aller Stimmen, als aus der geradezu abnorm tiefen Führung des Cantus, Alt und Baß, welch letzterer die ganze Skala *gradatim* hinuntersteigt.

[1]) Man vergleiche die Parallelstellen I, 10; V, 3.

Digitized by Google

Die Textierung des (*facicm tuam*) a *me* im Cantus muß jedesmal verbessert werden:

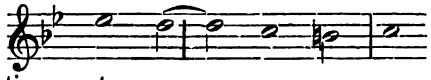
1.



am *a* *me*
nicht: *am* *a* *me*

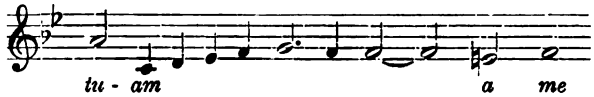
(Diese Lesart in PM und DM ist nicht so sanglich und die erstere entschieden vorzuziehen.)

2.



Die Textierung: *tu - am* *a* *me* ist sicher besser als:
tu - am *a* *me* (obwohl sie in PM, DM und DB steht).

3. Auch im Alt muß unmittelbar vorher anders unterlegt werden:

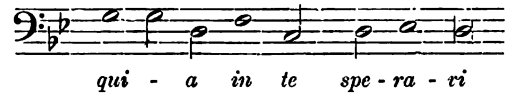


tu - am *a* *me* (wie PM)
nicht: *tu - am* *a* (!) *me* (cf. Bellermann, l. c. p. 452).

Sodann fehlt in der Ausgabe von Dehn im Alt zu Beginn des zweiten Versteils die Vertonung des *et*, etwa ganze Note *g*? Diese Vermutung bestätigt ein Blick in PM.

Vers 9. *Auditam fac mihi mane misericordiam tuam: quia in te speravi.*

Das Flehen und heiße Verlangen des Büßers, recht bald die Güte Gottes erfahren zu dürfen, bildet den Inhalt von Vers 9. Schon inhaltlich mit dem letzten Vers verwandt, erhält dieser auch musikalisch ein Gewand von ähnlicher Faktur. Der an sich kurze Text wird besonders im zweiten Halbvers, der speziell auf den Grundton der Hoffnung (*quia in te speravi*) gestimmt ist, ziemlich ausgedehnt behandelt. Das immer und immer (im ganzen nicht weniger als 14 mal) wiederkehrende Motiv

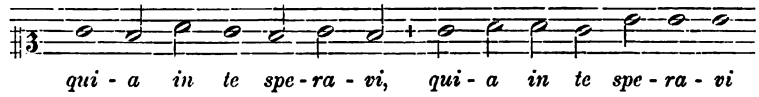


qui - a in te spe - ra - vi

will (bei aufmerksamer Erfassung) recht klar zum Ausdruck bringen, wie in der hoffenden und harrenden Seele die innersten Gefühle immer deutlicher und intensiver sich hervordrängen. Eben die Kürze des Textes ist es auch, welche die Stimmenkombination in hohem Grade begünstigt, so daß sich reichliche Gelegenheit bietet, durch kürzeres oder längeres Intermittieren der Einzelstimmen den Inhalt des Textes durch sehr abwechslungsreiche Schattierungen zu illustrieren.

Die Textlegung hat an zwei Stellen sorgfältiger zu geschehen:

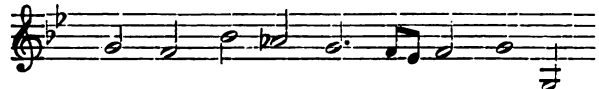
1. Das dritte *quia in te speravi* im Alt ist in DB ganz verstümmelt; und doch hat DM ganz deutlich:



qui - a in te spe - ra - vi, qui - a in te spe - ra - vi

(NB. mit vollem Text, PM hat ein Wiederholungszeichen unter dem 2. *quia* . . .)

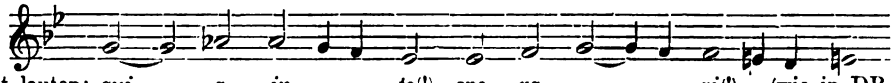
2. Das vorletzte *in te speravi* ebenfalls im Alt muß deklamiert werden:



qui - a in te spe - - ra - vi (cf. PM, DM läßt die Textierung frei)
nicht: *qui - a in te spe* (!) *- ra - vi* (wie DB).

Digitized by Google

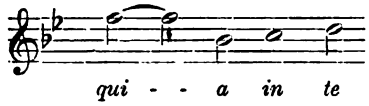
3. Der Schluß des Alt (über demselben Text) (von Lasso in PM freigegeben)



darf nicht lauten: *qui - a in te(!) spe - ra - - vi(!)* (wie in DB,
sondern höchstens: *qui - a in te spe - ra - - vi*
oder: *spe - ra - - - - vi.*
Die authentische Textierung findet sich übrigens in DM, ergo:
qui - a in te spe - ra - vi _____ _____.

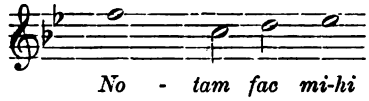
Vers 10. *Notam fac mihi viam, in qua ambulem: quia ad te levavi animam meam.*

Vers 10 enthält die Bitte des Sünders an den Herrn, ihm den Weg zu zeigen, den er fortan zu wandeln habe. Auch diesen Gedanken spinnt der Meister in einer, der bisherigen analogen Weise aus. Zudem zeigt das erste Motiv dieses Verses formelle Verwandtschaft mit dem vorausgehenden: man vergleiche Tenor II im Vers 9:



qui - - a in te

mit Tenor II am Anfang dieses Verses 10



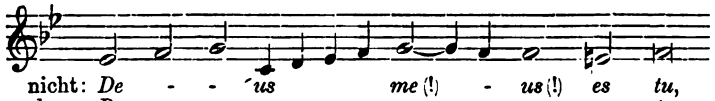
No - tam fac mi-hi

Zuerst im Alt auftretend arbeitet es sich dann durch Cantus und die drei Unterstimmen hindurch, um hierauf noch dreimal: zunächst wieder in Tenor I, dann (*modo contrario*) im Cantus, endlich in Tenor II und Baß zu erscheinen. Im zweiten Versteil ist außer dem imitatorischen Zusammenhang zwischen Tenor I und Baß (bei *quia ad te*) auf die (schon des öftern bemerkte) schlichte Motivformel des Quartenschritts über *levavi* hinzuweisen, der achtmal auch in Erweiterung und Einengung des *spatium* wiederkehrt und mit seinem Anhängsel, das der Baß aufweist, nur von Tenor I und zum Teil im Tenor II (beim zweiten *levavi*) wiedergegeben ist.

Vers 11. *Eripe me de inimicis meis, Domine, ad te confugi: doce me facere voluntatem tuam, quia Deus meus es tu.*

Der fünfstimmige Satz wird durch Vers 11 und 12 zum letztenmal unterbrochen. Vers 11 ist ein Terzett für Cantus, Altus und Tenor, das sich durch seine bedächtige Getragenheit, besonders aber durch die auf einem Ton rezitierte Invokation *Domine*,[1]) die vom Cantus angestimmt im Alt und Tenor zweimal in sehr gewählter Lage seine Beantwortung findet, wohltuend ruhig wirkt.

Die Textierung bei *Deus meus* im Alt — in DM freigegeben — (gegen den Schluß) muß genau so erfolgen, wie in den beiden zu gleicher Zeit deklamierenden Außenstimmen, also



nicht: *De - - us me(!) - us(!) es tu,* (wie DB)
sondern: *De - us me - us es tu* (cf. MP).

Das Melisma über der unbetonten Schlußsilbe bildet kein Hindernis (man vergl. dieselbe Notenfigur in Vers 3, über *vi - tam* [Tenor I], Vers 4 [Tenor II] über *su - per*, Vers 7 (Alt) über *tu - am*).

[1]) Über diese von Orlando bevorzugte rezitierende Behandlung des *Domine* vergleiche die Parallelstellen Ps. I, 1, 2 (zweimal), 9; III, 1; IV, 16, 19; V, 1, 13, 20, 26; VII, 1.

Digitized by Google

Vers 12. *Spiritus tuus bonus deducet me in terram rectam: propter nomen tuum, Domine, vivificabis me in aequitate tua.*

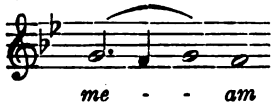
Im Vers 12 (Quartett für Alt, Tenor I und II, Baß) tritt an die Stelle des bittenden Charakters das Gefühl der Zuversicht und des Vertrauens — daher mehr die Reflexion, die sich in der Homophonie widerspiegelt, zur Geltung kommt. In der Behandlung des *vivificabis me* liegt geradezu stille Freude: die Seele, auf das Äußere verzichtend, hat sich in ihr Innerstes zurückgezogen und spricht mit sich selbst in heiliger Überzeugung.

Vers 13. *Educes de tribulatione animam meam: et in misericordia tua disperdes inimicos meos.*

Vers 13, der den fünfstimmigen Satz wieder aufnimmt, bringt zu Anfang ein durch eine kleine Pause getrenntes[1]) zweiteiliges Motiv, das sich abwickelt in der Folge: Cantus, Alt, Tenor II, Baß und zuletzt Tenor I (cf. V. 8). Zu bemerken ist, daß Tenor II den ersten Teil des Motivs (mit Text) ignorierend sofort den zweiten imitiert. Bezeichnend für den Meister ist die synkopierende Gestaltung des zweiten Motivteils in Tenor I über dem Wort *tribulatione*[2]) und zwar an einer Stelle, wo die beiden Oberstimmen abgetreten sind, so daß der Tenor I zur Oberstimme wird und in dieser Lage also besagte Synkopierung um so deutlicher hervortritt. Als sehr entschieden und kraftvoll ist das *disperdes omnes*[3]) zu bezeichnen, wozu nicht am wenigsten die in kurzem Raum sich folgenden beiden Generalpausen das Ihrige beitragen dürften.

Vers 14. *Et perdes omnes, qui tribulant animam meam: quoniam ego servus tuus sum.*

Vers 14, der nach Text beinahe wörtlich identisch ist mit der zweiten und ersten Hälfte des letzten Verses, bringt auch nach psychologisch-ästhetischer Hinsicht dasselbe Gefühl der freudigen Befriedigung über die helfende Kraft Gottes zum Ausdruck. In textkritischer Beziehung sei bemerkt, daß die Dehnsche Ausgabe p. 86 (im letzten Takt unten) einen Einsatz des Tenor II verzeichnet, der, wie der folgende Takt zeigt, nicht weitergeführt wird. Es liegt offenbar ein Schreibfehler vor, und ist die Silbe *quo(niam)* zu streichen, dafür die Silbe des letzten Wortes *(me)am* zu substituieren, so daß zu lesen ist:



me - - am (cf. PM und DM).

Vers 15. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Ganz im Stil des *Gloria Patri* in den vorausgehenden sechs Psalmen ist auch das dieses letzten Psalmes äußerst einfach gehalten — ganz begreiflich aus der uralten bis heute erhaltenen Praxis, wonach die Doxologie langsamer als die übrigen Verse und mit besonderer Ehrfurcht gebetet wird, welch letztere sich außerdem durch Entblößung und tiefe Verbeugung des Hauptes dokumentiert. Gerade die Einfachheit

---

[1]) Diese Unterbrechung der Melodie ist bei den Meistern der römischen Schule nicht gebräuchlich, und erinnert unwillkürlich an die spätere Form der Fuge.

[2]) Es sei auch hier hingewiesen auf die Vertonung des *contribulatus* Ps. IV, 18; *turbatum est cor* Ps. VII, 4.

[3]) Der heutige Text im *Diurnale* lautet nicht *disperde omnes*, sondern lediglich *disperdes (inimicos meos)*.

Digitized by Google

ist es, die auch hier in Verbindung mit der sehr gewählten Harmonie (cf. besonders das zweite *Spiritui sancto*) erhebend, ja ergreifend wirkt. Ist es **nicht geradezu schade, daß solche klassische Stellen auf Jahrhunderte hinaus ohne jede Verwendung** innerhalb der Liturgie geblieben sind und vielleicht **auch in Zukunft ignoriert bleiben?**

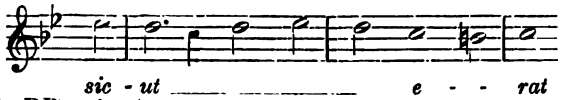
Vers 16. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Am Ende dieser großartigen kontrapunktischen Schöpfung bietet sich Gelegenheit zu kunstvollerer Kompositionstechnik. An dieser Stelle näherhin wirken zunächst das melodiös belebtere Element in Verbindung mit dem harmonisch-pompösen zusammen, um den Abschluß möglichst würdig, der ganzen Stimmung adäquat zu gestalten.

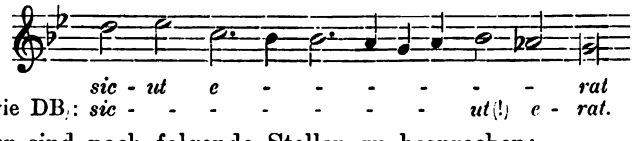
Von den sechs Stimmen beginnt Cantus I mit einer Melodie, die nach ihren Anfängen lebhaft an das *Sicut erat* des V. Psalms erinnert. Die drei Motive erfindet Orlando so geistreich, daß, ehe sie selber ausgeklungen, bereits in den drei Unterstimmen zu erklingen beginnen, wobei die Kantilene des Cantus II (mit Einhaltung der gleichen Pause) nunmehr als Oberstimme erscheint. So findet das Terzett der Oberstimmen ein interessantes Echo, das übrigens alsbald verstummt. Nach einer kurzen Reminiszenz im Cantus wird es im weiteren Verlauf dem Zuhörer sehr schwer, in der kontrapunktischen Architektonik sich weiter zurechtzufinden, nur das langgezogene (dritte) Motiv, in dessen Vortrag der Baß den Alt abgelöst hat, läßt sich noch genau im Tenor I verfolgen. Die Harmonien werden immer kräftiger, wuchtiger. Der sechsstimmige Satz, wie ihn die Alten meisterlich kultivierten, feiert auch in diesem Schlußvers einen herrlichen Triumph. Bei solch kunstverständiger Verwendung beider Elemente, wobei in der Mitte des Verses schon mehr das harmonische, materiale Moment zur Geltung kam, vermißt man in der Tat die strenge Thematik[1]) um so leichter, als es am Schluß dieser inhaltsschweren Bußpsalmen gilt, den Inhalt sowie den Einfluß und die Wirkung derselben auf den inneren Menschen möglichst überwältigend zusammenzufassen — eine Aufgabe, deren Lösung dem »Palestrina des Nordens« zweifelsohne in vollstem Maße gelungen sein dürfte. **Finis coronat opus!**

Für zwei von Lasso zur Textierung freigegebene Stellen möchte ich folgende Unterlegung vorschlagen:

a) Cantus I singe:

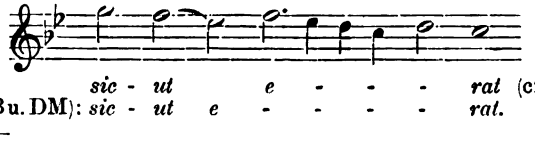


b) beinahe gleichzeitig deklamiere Cantus II:



Ferner sind noch folgende Stellen zu besprechen:

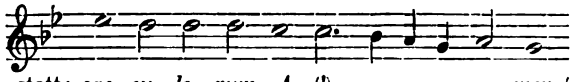
1. Das dritte *Sicut erat* im Tenor II muß heißen:



[1]) Vergl. das oben (p. 20) zitierte Wort von Ambros über Orlando.

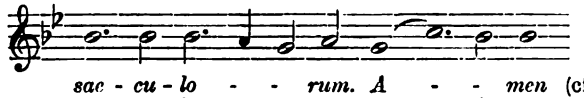
Digitized by Google

2. Das erste *saeculorum. Amen* im Cantus heiße



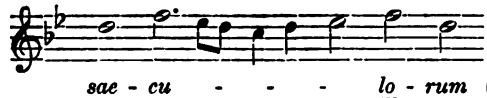
statt: *sae - cu - lo - rum. A - (!) - - - men* (cf. PM)
vielmehr: *sae - cu - lo - rum. A - men.*

3. Zu gleicher Zeit singe der Cantus I wie folgt:



sae - cu - lo - - rum. A - - men (cf. PM)
statt: *sae - cu - lo - - - rum. A - men* (wie in DM u. DB ganz unkenntlich gemacht).

4. Das erste *saeculorum* im Tenor I erhalte folgende Textierung, die sehr leicht zu deklamieren ist:



sae - cu - - - lo - rum (cf. PM und DM)
nicht (wie DB): *sae - cu - lo (!) - - - rum.*

Anmerkung. Auf die wenig sinnvolle Wiederholung der Worte *saeculorum. Amen — saeculorum. Amen* — in allen Stimmen sei auch hier der Vollständigkeit halber hingewiesen.

Digitized by Google

Vita.

Hermann Bäuerle, Sohn des Württembergischen Volksschullehrers Christian Bäuerle und der Barbara Bäuerle, geb. Fritzle, ist geboren am 24. Oktober 1869 in Ebersberg, Dekanats Stuttgart, absolvierte 1890 das Gymnasium Ehingen a. D., besuchte 1890—94 die Universität Tübingen, frequentierte daselbst katholische Theologie (als Hauptfach), außerdem noch Philosophie, Ästhetik, Musik, Geschichte, Pädagogik und Didaktik, Philologie, Germanistik, bestand (1894 und 1900) die beiden theologischen Staatsexamina für Württemberg, wurde 1895 in Rottenburg zum Priester geweiht, war mehrere Jahre in der praktischen Seelsorge (als Vikar, Pfarrverweser, Studienlehrer) tätig, besuchte 1898 die Kirchenmusikschule Regensburg, befindet sich seit 1899 in der Stellung eines Hofgeistlichen am Fürstlich Thurn- und Taxisschen Hof in Regensburg und doziert in privater Nebenbeschäftigung seit 1900 als Lehrer an der Kirchenmusikschule das Fach der Harmonielehre.

Er publizierte eine Reihe von Kirchenkompositionen, und redigiert seit 1903 eine »Bibliothek altklassischer Kirchenmusik in moderner Notation«, wovon einstweilen drei Bände Palestrina (20 Messen und 52 Motetten), ein Band Vittoria (Messen und Motetten) und ein Band Orlando di Lasso (die sieben Bußpsalmen) vorliegen (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Den promovierenden H. H. Professoren Dr. Riemann (Musikwissenschaft), Dr. Wundt (Philosophie), Dr. Volkelt (Pädagogik) sowie dem H. Procancellar Prof. Dr. Marx sei hiemit ehrerbietigst der geziemendste Dank ausgesprochen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 3760.15.6
Musikphilologische Studie uber die
Loeb Music Library
BCF6955
3 2044 040 982 035

Digitized by Google

Digitized by Google